burocráticas. Isabel, Cristina e Carlinha gerenciam a biblioteca com infalível eficiência. O trabalho dos professores do PPGAS conseguiu a proeza de habilitar-me a fazer esta pesquisa com apenas um ano e meio de curso. Devo agradecer especialmente à professora Marília Facó, que, com suas aulas de introdução à análise do discurso, abriu todo um universo à minha frente, possibilitando a descoberta das potencialidades do estudo da lingüística; ao professor Otávio Velho, que me recebeu gentilmente no início de meu curso e que deu precioso apoio em minhas dificuldades relativas aos problemas de meu primeiro projeto; ao professor Federico Neiburg, cuja disciplina sobre construção de monografias provou-se importante fonte de inspiração quando da redação deste trabalho; à professora Lygia Sigaud, que, através de seu curso de teoria antropológica e de sua disponibilidade para ler e comentar previamente parte desta dissertação, auxiliou um aluno um tanto rebelde a "pegar a embocadura" da pesquisa; e, por fim, a meu orientador, Luiz Fernando Dias Duarte, que acompanhou com grande elegância os "caminhos sinuosos" (para usar um termo de Villa-Lobos) que levaram à produção do presente texto. As aulas de construção social da pessoa dadas por ele também deixaram marcas que certamente serão reconhecíveis aqui. Cumpre ainda agradecer aos professores Gilberto Velho, Elisabeth Travassos Lins e novamente à professora Lygia Sigaud, que compuseram a banca que avaliou este trabalho enquanto dissertação de mestrado em antropologia. Procurei, dentro de minhas possibilidades, contemplar aqui suas ótimas sugestões e críticas.

Não foram poucos os momentos em que, após uma noite de sono tranqüilo, eu acordava com a cabeça cheia de soluções para os intrincados problemas com que vinha me deparando na pesquisa. Creio que isso só foi possível graças à paz de espírito com que contei durante a elaboração deste trabalho, e que se deve grandemente à sustentação moral dada por meus pais. Seja nas difíceis decisões vocacionais que me trouxeram ao Rio de Janeiro, seja nos penosos momentos em que viajei para Curitiba em busca de uma referência e de uma âncora, sempre pude contar com seu apoio amigo e sincero.

Dedico meu trabalho a eles, e também a Andréa, que em certo momento corajosamente decidiu por uma mudança imprevista para o Rio de Janeiro. Considero um privilégio tê-la a meu lado.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação*. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2003

INTRODUÇÃO

Para mim, a sociologia é uma ciência que deveria nos ajudar a entender melhor, e explicar, o que é incompreensível em nossa vida social. (...) Não é meu propósito destruir o gênio ou reduzi-lo a outra coisa qualquer, mas tornar sua situação humana mais fácil de entender.

Norbert Elias

> Heitor Villa-Lobos foi o único compositor brasileiro a conseguir uma verdadeira afirmação e reconhecimento internacional na primeira metade do século XX, colocando-se ao lado de Stravinski, Bartok, Falla e Prokofiev. Tivemos, neste mesmo período da criação musical brasileira de música de concerto, nomes de reconhecida competência e irrefutada glória nacional: Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, mas por uma ou outra razão nenhum destes compositores conseguiu transpor, da maneira como o fez Villa-Lobos, os limites de nossas fronteiras culturais. A maior evidência da força do nome de Villa-Lobos no exterior foi o fato do reconhecimento unânime do Conselho Internacional de Música da Unesco, na sua recente Assembléia Geral realizada em setembro de 1985 em Dresden, de 1987 como o Ano Internacional Villa-Lobos.

As palavras acima são de Marlos Nobre, representante do Brasil no Conselho Internacional de Música da Unesco e compositor erudito brasileiro bastante reconhecido. As afirmações de Marlos Nobre podem ser corroboradas em qualquer livro de história da música recente: Villa-Lobos é quase sempre o único compositor brasileiro a ser citado. Para atingir tal reconhecimento, o compositor percorreu um longo caminho.

A proeminência de um grande artista nunca se deve exclusivamente ao seu talento. A origem bíblica dessa palavra trai seu sentido: o "talento" é um dom divino, e o sujeito que o possui já o detém desde seu nascimento. Quando se fala da genialidade ou do talento de alguma pessoa, é comum esquecer que essa pessoa, por mais diferente que fosse de todas as outras, viveu no mesmo mundo social em que elas viveram, e não em um plano separado de existência — e que, por isso mesmo, teve de agir de forma concreta com pessoas concretas. Descrever a existência social de pessoas reconhecidas como

gênios não diminui sua genialidade. Ao contrário: assim se reconhece que as obras que elas produziram — e que evocam reações as menos concretas possíveis em outras pessoas — foram produzidas em um mundo real.

Para falar de um artista, portanto, não se pode separar sua vida de sua obra. Essa separação apaga a dimensão humana da criação artística. Afinal, a vida do artista não é apenas a maturação interior de um espírito isolado, e sua obra não está suspensa em um plano separado de existência. A música produzida por um compositor é constitutivamente um discurso social: o uso que o artista faz de determinadas linguagens e estéticas em determinados momentos nos diz muito de suas buscas, sonhos e aspirações. Vida e obra são então um só fenômeno.

Este livro é um estudo da trajetória de vida de Heitor Villa-Lobos, e mostra que o compositor foi sempre ativo na construção dessa trajetória. Acompanharemos os esforços que ele empreendeu e as dificuldades que precisou superar para conseguir implementar seus projetos nos diferentes campos de possibilidades que encontrou. Refiro-me às noções expressas por Gilberto Velho,[1] entendendo *projeto* como um "instrumento básico de *negociação da realidade*" que existe "como maneira de expressar, articular interesses, objetivos, sentimentos, aspirações *para o mundo*", e considerando *campo de possibilidades* os diferentes espaços sociais em que o sujeito está inserido, ou seja, uma "dimensão sociocultural, espaço para formulação e implementação de *projetos*".

Veremos como o compositor ocupou distintas posições sociais em diferentes momentos e como nunca agiu isolado, mas sempre em meios sociais efervescentes. O pressuposto fundamental deste trabalho é que os indivíduos estão sempre ligados a redes de relações, o que implica a regulação social de suas trajetórias. Conforme proposta de Norbert Elias,[2] entendo que as pessoas estão constantemente imersas em redes de dependências recíprocas que as levam a atuar considerando a projeção que fazem de suas posições nessas redes. Assim, interesses, valores e aspirações são regulados socialmente de acordo com a percepção que cada indivíduo tem, a cada momento, de sua situação na configuração social à qual está ligado. Essa configuração não tem existência independente; nasce a cada momento do constante processo de integração e interpenetração das diversas pessoas que se relacionam entre si.

Fica claro então que um estudo como este não trata apenas da trajetória de vida de um indivíduo; permite também tematizar os ambientes sociais em que ele viveu: as sociedades pelas quais passou, as influências que sofreu, os empréstimos culturais em que se envolveu, os valores, conceitos e hierarquias atualizados por ele e pelos atores sociais que o cercavam. Villa-Lobos é também um personagem privilegiado por intermédio do qual poderemos falar do Brasil e da relação do Brasil com outros países.

O afastamento em relação aos materiais aqui trabalhados exigiu inicialmente um esforço de estranhamento em relação a algo que me era muito próximo. Fui iniciado na música erudita por algumas obras que Villa-Lobos compôs para piano, sendo graças à audição delas que comecei a estudar o instrumento. Daí a necessidade de reconhecer que sou também um "nativo" do meio que abordo: apesar de não ter seguido carreira profissional em música, tenho envolvimento com o objeto aqui estudado. Contudo, este não é um trabalho musicológico no sentido estrito do termo. Trato das músicas de Villa-Lobos e mesmo descrevo algumas delas, mas não defendo teses estéticas ou faço análises minuciosas de suas composições.

Antes de começar a falar da trajetória de Villa-Lobos, é necessário descrever o imaginário que se constituiu a seu respeito ao longo dos anos, tarefa realizada no capítulo 1. Esse imaginário foi construído por pessoas das mais diversas origens a partir de uma fonte principal: a biografia escrita pelo musicólogo Vasco Mariz na década de 1940. A maior parte da enorme bibliografia a respeito do compositor — e que será citada e trabalhada no restante do livro — baseia-se nas imagens descritas por Mariz nessa biografia. Por isso a tomei como primeiro objeto de estudo, para tentar entender como foi feita e demonstrar o impacto que teve sobre seus leitores e outros autores.

Villa-Lobos deu diversos depoimentos ao longo da vida e a cada momento olhava de forma distinta para seu passado. Esse é o regime usual de funcionamento da memória. Toda lembrança é uma reconstrução do passado, operada de acordo com os interesses e as preocupações da pessoa no presente. A memória também é viva e dinâmica: o contato com novas pessoas, experiências e idéias altera as lembranças e combina-se com elas. Como afirma Maurice Halbwachs,[3] "uma lembrança é em grande medida uma reconstrução do passado com o auxílio de dados emprestados ao presente, e preparada além disso por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem do passado sai já alterada".

Isso significa, por exemplo, que não é possível tomar os relatos de Villa-Lobos sobre sua vida na década de 1940 como fonte privilegiada acerca de sua vida na década de 1910. Esses relatos só nos dizem como Villa-Lobos via seu passado na década de 1940. Por isso, foi necessário buscar informações nas

fontes primárias referentes a cada época. Só assim pode-se compreender o que Villa-Lobos dizia sobre suas opções, atitudes e obras no momento em que as realizava, e perceber como sua visão do presente e seu relato do passado se alteravam a cada momento.

Foi também preciso entender e descrever as configurações sociais a que ele esteve ligado. Isso implicou a necessidade de falar sobre suas origens familiares, de descrever as características sociais e políticas dos ambientes em que ele se movimentou, de explicar as características e os valores atribuídos a diferentes estéticas musicais nesses ambientes, de mostrar as idéias divulgadas a seu respeito em revistas, jornais, cartas e depoimentos e suas reações a esses escritos. Dei todo o destaque possível à sua visão dos acontecimentos, expressa em entrevistas, escritos e músicas.

O capítulo 2 trata dos anos de formação do compositor: nele, descrevo sua família e os ambientes artísticos da cidade onde passou a maior parte de sua juventude, o Rio de Janeiro. Em seguida, mostro o que os poucos materiais disponíveis sobre a juventude do compositor têm a nos dizer de sua vida até o início da década de 1910, antes de ele apresentar suas composições em público pela primeira vez.

Villa-Lobos ficou conhecido principalmente por suas músicas de caráter nacional, compostas na década de 1920. Porém, compor músicas brasileiras não foi uma conseqüência necessária ou uma característica intrínseca às suas possibilidades de criação. Vários autores colaboraram para legitimar a idéia de que Villa-Lobos produziu música brasileira devido a sua essência de brasileiro. Essa idéia foi tão naturalizada que o fato de ter composto músicas românticas francesas na década de 1910 teve que ser explicado por esses autores como um momento de imaturidade artística do compositor.

No capítulo 3, um estudo da sociogênese da idéia de música nacional mostra como a idéia da existência de uma musicalidade própria a cada povo resultou de um longo processo histórico e assumiu uma forma arbitrária e bastante específica. Examinarei a gênese dessa categoria para colocá-la em perspectiva, evitando utilizá-la diretamente como instrumento heurístico. Representações como "música nacional" são constituídas nas práticas sociais estabelecidas entre diferentes atores. Logo, é necessário enfocá-las como artefatos sociais compreendidos diferentemente por cada ator, e que só tomam seu sentido pleno quando atualizados em práticas e relações.

Essa idéia teve vicissitudes próprias no Brasil, e, quando Villa-Lobos começou a compor, a expectativa pela criação de uma música nacional brasileira já contava com uma longa história atrás de si. O exame dessa história fornecerá

as informações necessárias para que se entenda um outro processo: o que levou Villa-Lobos a dedicar-se à música nacional e a ser um compositor brasileiro.

Essa transformação de Villa-Lobos está descrita no capítulo 4. Veremos primeiramente quais os objetivos perseguidos pelo compositor na década de 1910, e como conseguiu conquistar um espaço para si, apesar de não dispor de recursos sequer para apresentar suas obras. Em seguida, acompanharemos sua transformação em músico nacional. Veremos como a configuração social em que ele se inseriu em sua primeira viagem a Paris foi determinante nessa mudança de rumo, e seguiremos os esforços que empreendeu no Brasil e na França para ser aceito como o maior músico brasileiro.

Seu retorno ao Brasil após 1930 demonstra que uma trajetória de vida não segue necessariamente uma lógica. No capítulo 5, fica clara a hesitação inicial do compositor quanto a seu destino a partir de então. Só depois de desistir de retornar à Europa é que Villa-Lobos acabou se convertendo no músico oficial do governo de Vargas. Na década de 1930, assumiu o papel de educador musical e de maestro das multidões, e implementou vários projetos no sentido de controlar a produção musical brasileira. Este capítulo encerra-se com uma discussão sobre seus últimos anos de vida, período em que, já consagrado, se dedicou a uma carreira internacional nos Estados Unidos e na Europa.

Uma última observação: as notas, reunidas no final do livro, contêm as informações necessárias para especialistas e para os que quiserem se aprofundar no estudo da trajetória de Villa-Lobos.

CAPÍTULO 1

Imagens de Villa-Lobos

Mas, dirás tu, como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos? Ah! indiscreta! (...) Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos. Deixa lá dizer Pascal que o homem é um caniço pensante. Não; é uma errata pensante, isso sim. Cada estação da vida é uma edição, que corrige a anterior, e que será corrigida também, até a edição definitiva, que o editor dá de graça aos vermes.

Machado de Assis,
Memórias póstumas de Brás Cubas.

A história

Existem hoje mais de 40 biografias de Villa-Lobos, escritas nas mais diversas línguas. Quase toda essa extensa bibliografia, contudo, é construída em torno de uma obra canônica, referência obrigatória para todos que falam do compositor.

Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro foi escrito pelo conhecido musicólogo e diplomata brasileiro Vasco Mariz em 1946, quando o autor tinha 25 anos, e publicado em 1949 pela Divisão Cultural do Ministério das Relações Exteriores. Foi a primeira obra biográfica sobre Villa-Lobos, escrita quando ele ainda era vivo e estava no auge da fama. O livro divide-se em duas partes: "o homem", trecho propriamente biográfico, e "a obra", que discorre sobre as músicas compostas pelo artista.

O musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, no prefácio que escreveu para a primeira edição do livro, não se furta a comentar que nenhum especialista de renome (inclusive ele próprio) tinha se disposto a escrever tal obra: "a complexidade da fisionomia artística de Villa-Lobos, a fabulosa extensão e a variedade de sua obra, impunham um respeito quase sagrado. A afoiteza da mocidade sobrepôs-se a esse respeito, desconhecendo os escrúpulos dos mais velhos e deu-nos o livro de que precisávamos".[1]

Essa imagem de um "livro de mocidade" consolidou-se com o passar dos anos para o próprio Vasco Mariz. Na 6ª edição da obra, publicada em 1982, ele comenta que "o trabalho ressente-se de uma certa insegurança do autor, que ora carrega nos elogios ao homenageado, ora o critica talvez demasiado severamente".[2] Além disso, em uma edição posterior da obra, afirma que

> o livro era imaturo porque, com minha juventude (tinha 25 anos), era difícil não ceder aos conselhos cautelosos de amigos e colegas interessados no assunto. Mi-

nhas entrevistas com Villa-Lobos causaram-me profunda impressão, tão grande que achei melhor, por prudência, qualificar os elogios ou até agravar as restrições, a fim de não aparecer dominado pela personalidade gigantesca do biografado.[3]

Em uma entrevista concedida em 1989, Mariz é mais direto:

> Veio-me a idéia de escrever um livro sobre Villa-Lobos, o que no fundo era uma grande ousadia, porque um rapaz jovem, com vinte e poucos anos, inexperiente, ter a coragem de escrever o primeiro livro sobre Villa-Lobos... Hoje, francamente, reprovo minha decisão. Mas fiz um esforço, procurei ser o mais imparcial possível, a tal ponto que elogiava com a mão direita e fazia restrições com a esquerda, apenas em razão do medo de ficar subjugado pela personalidade dele. Durante o período em que estava escrevendo o livro, ia à casa dele com bastante freqüência. Utilizei muitas coisas que ele me disse.[4]

É interessante notar a menção de Mariz à sua proximidade com o biografado na época da escrita do livro. Em uma aula proferida na Escola Nacional de Música em 1989, Mariz afirma que, no período em que colhia dados para a biografia, teve muitas entrevistas com Villa-Lobos em seu apartamento, e era em troca bastante útil para ele, devido ao fato de trabalhar na Divisão Cultural do Itamaraty. O livro que surgiu dessa troca foi escrito e reescrito várias vezes, enquanto o autor buscava escapar de uma "verdadeira opressão do biografado" "a fim de evitar fazer um livro que seria quase uma autobiografia".[5]

Pierre Bourdieu nos fala de forma esclarecedora a respeito do ato de escrever uma biografia, o que está longe de constituir um simples relato de fatos:

> O sujeito e o objeto da biografia (o entrevistador e o entrevistado) têm de alguma forma o mesmo interesse em aceitar o *postulado do sentido da existência* narrada (e, implicitamente, de toda existência). Pode-se sem dúvida supor que o relato autobiográfico se inspira sempre, ao menos em parte, na preocupação de dar sentido, de emprestar razão, de destacar uma lógica a um tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como aquela do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em *etapas* de um desenvolvimento necessário. (...) Essa inclinação a se fazer a ideologia da própria vida selecionando, em função de uma intenção global, certos eventos *significativos* e estabelecendo entre eles conexões que lhes dêem coerência (...) encontra a cumplicidade natural do biógrafo que tudo (...) leva a aceitar essa criação artificial de sentido.[6]

A "ilusão biográfica" se constitui assim mediante a atribuição de uma lógica determinada a uma série de eventos que, no mundo real, aparecem de forma descontínua e sem uma razão de ser preestabelecida. Villa-Lobos não foi a mesma pessoa ao longo de toda a sua existência, e seus diferentes *projetos* não foram coerentes entre si. Sua trajetória de vida esteve sempre em processo, e essas mudanças não podem ser integradas sob rubricas. Apenas o acompanhamento do que ele fez a cada momento dessa trajetória e dos motivos que o levaram a fazê-lo, detectados através da "escuta" de suas músicas, falas, entrevistas e escritos, pode nos dar alguma noção de como foi sua vida. Segundo Jacques Revel,

> uma experiência biográfica (...) pode assim ser relida como um conjunto de tentativas, de escolhas, de tomadas de posição diante da incerteza. Ela não é mais pensável apenas sob a forma da necessidade – esta vida existiu e a morte a transformou em destino –, mas como um campo de possibilidades entre as quais o ator histórico teve de escolher.[7]

O ato totalizador da ilusão biográfica, ilusão pervasiva e constitutiva do que chamamos de "identidade pessoal", retorna sobre a pessoa que o realiza e institui a realidade do sentido que impõe. Quando realizado por uma terceira pessoa, tende a sofrer restrições e censuras impostas pela própria situação em que se dá o relato. Assim, muito mais que um trabalho de pesquisa, esse trabalho pioneiro de Mariz foi uma verdadeira criação de uma imagem de Villa-Lobos, posteriormente reproduzida e recriada de diversas formas. Devido à inexistência de fontes externas, especialmente relativas à infância e à juventude do compositor, o relato de seus primeiros anos traçado pelo autor é um artefato que, por um lado, nos diz muito da imagem que o próprio Villa-Lobos desejava que fosse produzida de si, e, por outro, nos diz da imagem que o próprio Mariz achava condizente com o lugar de artista então ocupado por ele. Mariz é explícito quanto à sua atitude com relação à biografia:

> Quando enviei o primeiro exemplar a Villa-Lobos, houve um silêncio. Ele jamais me felicitou ou agradeceu, nem sequer acusou recebimento. Fiquei admirado com sua atitude, porque se eu fizera, aqui ou acolá, alguma restrição, o livro era amplamente laudatório, ou então não o teria escrito.[8]

Quando Mariz critica a primeira edição de seu livro, refere-se à "eliminação de muito adjetivo" e a seu trabalho de "compulsar todos os dados em dúvida", "preencher lacunas" e "enriquecer comentários sobre obras que *cresceram* com o tempo".[9] A concepção do livro, no entanto, é mantida nas edições subseqüentes.

Uma das características presentes ao longo de toda a obra é o caráter finalista das observações. Por exemplo, sobre os encontros de música de câmara que Raul Villa-Lobos, pai do compositor, promovia em sua casa, Mariz afirma:

> Data de seus oito anos a adoração por Bach. A explicação é dupla e não implica necessariamente qualquer genialidade: o garoto estava farto daquela música banal que o assaltava por todos os lados e queria agarrar-se a algo diferente. Duas coisas pareciam-lhe incomuns: Bach e a música caipira. Uma força irresistível impeliu-o para Bach. Sua idade impedia-o de compreendê-lo imediatamente, mas isso, no momento, pouco se lhe dava – aquela música era diferente e pronto. Responsável por essa nova predileção foi a tia Zizinha, boa pianista e grande entusiasta do *Cravo bem temperado*. E o pequeno Heitor extasiava-se diante dos prelúdios e fugas que a tia lhe tocava. Como vemos, desde criança, Heitor Villa-Lobos recusava-se instintivamente a aceitar a rotina: tinha horror ao acorde perfeito, só o suportava quando revestido por uma moldura, preferentemente polifônica. O acorde perfeito, para Villa-Lobos, tinha, e ainda tem, o efeito dos acordes dissonantes para uma pessoa normal. Dissemos um pouco acima que Bach e a música caipira pareciam-lhe incomuns. Na verdade, o menino pressentiu até uma relação entre esses gêneros de música tão pouco afins, pelo menos aparentemente. Com o decorrer dos anos esclareceram-se-lhe as dúvidas e interrogações (...).[10]

Esse trecho da primeira edição teve cortadas, a partir da 5ª edição, apenas as duas últimas frases do primeiro parágrafo. A idéia principal permaneceu: é como se as *Bachianas brasileiras*, compostas a partir da década de 1930, já estivessem predestinadas a aparecer desde que Villa-Lobos tinha oito anos de idade, em 1895. Mais do que o relato da infância do compositor, temos aí uma criação *ex post* feita dialeticamente entre biógrafo e biografado.

Escrito por alguém que veio a se tornar uma grande autoridade na área da musicologia, o livro passou a servir de referência primária sobre o compositor[11] e a influenciar tudo o que se disse sobre ele desde então.

Viajando com Villa-Lobos

Algumas associações feitas por Mariz foram muito utilizadas em outros livros sobre Villa-Lobos. Em certo momento, por exemplo, Mariz relata que a família Villa-Lobos teve um "exílio" temporário em Minas Gerais no ano de 1892, devido às perseguições que Raul Villa-Lobos, pai de Heitor, teria sofrido por ter escrito um artigo com críticas ao marechal Floriano Peixoto.[12] Mariz afirma então que

> datam dessa época as primeiras impressões musicais de Villa-Lobos: a música rural, sertaneja, encantou-o de tal modo que se lhe gravou indelevelmente no subconsciente. Naqueles tempos saudosos em que o rádio ainda não poluíra a música popular brasileira, o pequeno *Tuhú* deliciava-se com as modas caipiras, sofria as penas do tocador de pinho, enfim, embebia-se, sem o saber, daquele folclore que universalizaria mais tarde.[13]

Durante esse período supostamente passado em Minas Gerais, o compositor, com cinco anos de idade, pode efetivamente ter tido contato com músicos locais. Mas Mariz faz uma nova associação, contando a história como se desde essa idade Villa-Lobos já estivesse coletando "material folclórico" para uma carreira musical definida desde o início. Essa idéia ganhou realidade progressivamente ao ser reproduzida em diversas obras, tornando-se uma das *doxas* a respeito da vida do compositor. Em uma biografia escrita por um autor espanhol, a mesma cena é descrita da seguinte forma:

> Quando a família de Villa-Lobos vai viver em Minas Gerais, primeiro em Bicas e depois em Cataguazes, sua casa é o centro musical onde em cada sábado se oferecem saraus nos quais, às vezes, participa Tuhú em seu miniviolóncelo.
> Repete-se no coração do Brasil aquilo que acontecia em Viena, na casa do mestre-escola Schubert, quando o pequeno Franz Peter tocava a viola nas reuniões musicais, nessa mistura maravilhosa de família e música que parece perdida para sempre. E tal como fazia Franz Schubert com os *bierfiedler* em Viena, Tuhú completava sua execução familiar com o mar musical que lhe ofereciam seresteiros, música sertaneja fascinante e multicolor, as mil maneiras com que o povo expressa seus desejos.[14]

A cena surge acrescida de toques imaginativos do autor e de um parágrafo revelador: assimila-se a infância de Villa-Lobos à de Schubert — apesar de não haver notícias de que o compositor brasileiro tenha tocado nas reuniões de seu pai. Não importa tanto o que possa ter ocorrido em sua infância, mas aquilo que supostamente tinha em comum com outros artistas.

Esse raciocínio *a posteriori* aparece de modo mais cristalino em uma obra dedicada ao público infantil: trata-se de *Villa-Lobos*, da série Crianças Famosas.[15] Esse tipo de obra é especialmente interessante por tornar explícitas determinadas lógicas presentes em certos mundos sociais e que, em outros contextos, aparecem disfarçadas em meio a elaborações complexas. Como se vê nas figuras 1 e 2, nesse livro a temporada dos Villa-Lobos em Minas Gerais aparece relacionada não apenas à descoberta da música sertaneja, mas também ao surgimento da obra *O trenzinho caipira*, composta em 1930.

Figuras 1 e 2. Páginas de livro sobre Villa-Lobos dedicado ao público infantil.

As supostas viagens que Villa-Lobos teria realizado na primeira década do século XX por todo o país são um exemplo claro das histórias criadas em torno de sua figura pelo próprio compositor, reproduzidas no livro de Mariz e, a partir daí, em inúmeros outros. Assim, numa primeira viagem, Villa-Lobos teria visitado Espírito Santo, Bahia e Pernambuco e se "extasi[ado] com a riqueza folclórica". Na segunda, para Paranaguá (PR), teria levado uma vida agradável e calma, "dando concertos pelas cidades circunvizinhas". Em uma terceira viagem, teria ido a São Paulo, Mato Grosso e Goiás. Finalmente, numa quarta viagem, teria passado três anos vagando pelos estados do Norte e do Nordeste, acompanhado apenas de um conhecido; viajado em frágeis canoas nos rios São Francisco e Amazonas; perdido uma "rica coleta folclórica" em repetidos naufrágios; contraído malária no Acre; conseguido "material folclórico" com índios bolivianos em troca de cachaça no Alto Purus.[16]

Foi apenas na 11ª edição, de 1989, que Mariz escreveu (mesmo assim de forma cautelosa) um parágrafo relatando que pairavam dúvidas quanto à existência de tais viagens:

> A cronologia das viagens de Villa-Lobos no interior do Brasil não é definitiva, mas creio que nos aproximamos da realidade. As informações que me foram dadas por ele em 1946 são, por vezes, conflitivas. O Villa tinha grande imaginação, inventava fatos e acabava, com o tempo, acreditando neles... Biógrafos e jornalistas vêm especulando livremente e há quem tenha afirmado que o jovem Heitor fez parte da expedição de Luís Cruls à Amazônia, em 1905. Entretanto, seu nome não figura na lista de seus integrantes. D. Beatriz Roquette Pinto foi mais longe ao afirmar que Villa-Lobos nunca visitou a verdadeira selva amazônica, limitando-se a estudar, no Rio de Janeiro, os fonogramas com canções indígenas recolhidas pela expedição Roquette-Pinto, de 1911. Teria ele também conversado extensamente sobre o assunto com membros da referida expedição.[17]

Hoje, os estudiosos de Villa-Lobos afirmam com mais clareza que grande parte de seus relatos de viagens era fruto de sua imaginação; mas, a partir da obra de Mariz — ainda a mais consultada a respeito do compositor —, essas viagens de Villa-Lobos foram aos poucos se tornando concretas, à medida que iam sendo reproduzidas em vários estudos. Nas viagens, Villa-Lobos teria "despert[ado] o sentido de brasilidade que trazia no sangue" e assimilado todas as manifestações musicais do país, condensando-as em sua obra. Vejamos algumas citações de diferentes biografias:

> suas viagens através do país, ao longo das quais se misturam concertos, aventuras amorosas e experiências das mais variadas, foram-lhe úteis para conhecer diretamente a música autêntica das populações entre as quais ele vivia ou que ele conhecia. Ele recolhia aquilo que escutava dos cantores (...), ouvindo e retendo no que havia de mais profundo em si mesmo os ruídos da natureza, da floresta amazônica, os cantos variados dos pássaros que constituem, ao cair da tarde, uma orquestra inesquecível.[18]

> Quando fez 18 anos (1905), assaltou-o feroz desejo de ver coisas novas. não tendo recursos, decidiu vender a já desfalcada biblioteca do pai para realizar o sonho de conhecer o Brasil. (...) em Fortaleza, onde teve outro caso sentimental, descobre um parceiro fora do comum: o jovem Donizetti, pianista e saxofonista, grande cultor do álcool e das extravagâncias. Juntos, resolvem seguir até Manaus – pelo interior (...) Dessas viagens, Villa-Lobos trouxe muita coisa anotada (o que pôde salvar dos dois naufrágios); mas trouxe, sobretudo, a vivência do Brasil, que o estudo não dá. Não era a vivência desta ou daquela região: era uma visão "panorâmica" como a que José de Alencar tentou sem ter viajado tanto.[19]

> Villa-Lobos, adolescente, com o resultado da venda de livros raros que pertenceram ao pai, partiu para o Norte. Seu roteiro foi Espírito Santo, Bahia e Pernambuco. Existe entre nós vasta riqueza folclórica. Quem percorre o país, como fez Villa-Lobos, encontra farta messe, de extraordinária diversidade expressiva. (...) E Villa-Lobos não pára. No Ceará, faz amizade com um rapaz, bom músico, e, segundo parece, cearense mesmo, chamado Donizetti, em cuja companhia resolve percorrer a Amazônia, e adentrar-se pela região. Surpreende então índios e caboclos, cantando e dançando músicas e danças completamente novas, de uma grandiosa virgindade.[20]

> Desta segunda viagem datam as principais investigações sobre a música dessa ampla região, sem excluir a dos índios mansos do Amazonas (...). De novo regres-

sa ao Rio, com o que finaliza sua precoce série de viagens ao interior de caráter exploratório, investigativo e vivencial.[21]

O nosso compositor, porém, topetudo como era, prossegue em viagem para o Norte, com escala por Fortaleza, onde se apaixonou por uma cearense, Carmem. De volta a Belém, deteve-se novamente em Fortaleza e aí conheceu um jovem músico, Donizetti, pianista e saxofonista, boêmio, fiel consumidor do álcool e inclinado aos cometimentos absurdos. Villa-Lobos admirou-lhe, principalmente, esta última qualidade e o convidou para viajar até Manaus – pelo interior. Donizetti concordou sem discutir como, nem com que recursos.
E lá se foram os dois, realizando sua odisséia cabocla, marcada de peripécias incríveis, a que não faltaram lances tragicômicos, como alguns naufrágios de canoas nas travessias dos rios, para não falar nas homéricas bebedeiras de Donizetti. Índios, pássaros, cantos que são verdadeiros documentos etnográficos; lendas impregnadas de poesia e de fatalidade; o grande espetáculo telúrico dos rios e da floresta virgem com seus ruídos misteriosos, e o cotidiano consumo de quinino para fazer frente à malária – eis o *décor* e a instrumentação dessa viagem fantástica, reveladora da fibra inquebrantável dos dois jovens. Villa-Lobos colheu farto material, em grande parte perdido nos naufrágios fluviais. Mas ficou na sensibilidade do compositor o essencial, de que se nutre, por exemplo, a partitura do bailado *Uirapuru*...[22]

Finalmente, outra obra "para a infância e a juventude":

Villa-Lobos anota. Cada detalhe do sertão o encanta! Sob o sol quente, seguem os vaqueiros para o campo, entoando suas músicas dolentes. Rincha um carro de bois... Ao sabor dessas melodias encantadas, junta-se o gosto das frutas nortistas. Jenipapos, abricós, sapotis, cajus, mangas, maracujás, abacaxis... Ali estão todas, ao alcance das mãos, na beira do mato. Heitor entusiasma-se principalmente pelas músicas folclóricas e pelas lendas sertanejas. Sente que aí está o Brasil autêntico, em suas raízes ainda. (...) Villa-Lobos traz consigo lembranças: mais de mil temas musicais folclóricos! E, de volta ao Rio, compõe fantasias para violão e peças para canto e piano. O moço não pára: escreve, escreve... como a água pura das fontes, brota música de sua alma...[23]

A história da História

Uma obra destaca-se entre as biografias do compositor: *Heitor Villa-Lobos. Leben und Werk des brasilianischen Komponisten* (1972), de Lisa Peppercorn, é um dos poucos livros sobre ele que contou com a pesquisa de fontes primárias.

A autora, uma música suíça, conviveu com o compositor e escreveu vários artigos além desse livro, o que faz com que seja considerada, ao lado de Mariz, a grande especialista sobre o compositor no exterior. Seu livro, contudo, por ter sido editado inicialmente apenas em alemão, tornou-se inacessível para a maioria dos estudiosos de Villa-Lobos.[24]

Já em 1972, Peppercorn publicava suas dúvidas a respeito da veracidade das viagens de Villa-Lobos. Em um artigo para a revista *The Musical Times*, cita quatro diferentes publicações a respeito das supostas viagens do compositor, baseadas em informações dadas por ele mesmo, cujos conteúdos diferem substancialmente entre si. Em 1939, ela havia solicitado ao próprio Villa-Lobos que lhe contasse sua versão dos fatos. O relato obtido apenas ampliou suas dúvidas: com o auxílio de um mapa, Villa-Lobos afirmou que em uma de suas viagens teria navegado pelo rio Negro até Boa Vista, voltado a Manaus, navegado pelo rio Purus até o Acre e pelo Solimões até Iquito. Na volta, teria descido pelo Amazonas até o Araguaia e daí até a ilha do Bananal. Isto em 1905, e em uma canoa. Para Peppercorn, "checar esses itinerários no mapa gera dúvidas, pois parece quase impossível que Villa-Lobos tenha feito tais jornadas acompanhado apenas por um ou dois amigos. Viajar nessas regiões é um empreendimento ousado e que exige coragem até hoje; era-o ainda mais no início do século".[25] Em seu livro, Peppercorn conclui que as viagens de Villa-Lobos deviam ser reputadas ao *Wunschtraum* de um artista dotado de grande fantasia e que procurava ser original.[26] Devido a isso, as viagens de Villa-Lobos sequer aparecem em sua cronologia do compositor.[27]

Além de um depoimento de Beatriz Roquette-Pinto, vários documentos do arquivo do Museu Villa-Lobos oferecem indicações que reforçam a hipótese de que as viagens do compositor em busca de material folclórico não ocorreram. Inúmeros programas referem-se às canções indígenas utilizadas por Villa-Lobos como tendo sido recolhidas por etnólogos e viajantes. Há também uma série de manuscritos do compositor com anotações de fontes para um projeto de livro sobre o folclore brasileiro, em meio aos quais se lê:

Cantos Ameríndios do Brasil:
Canide-iune: Tamoios, recolhido por Jean de Léry, 1530
Nozaní-ná: Parecis, "canção báquica", recolhida por E. Roquette-Pinto em 1908
Teiru: Parecis, canto fúnebre, recolhida por E. Roquette-Pinto em 1908
Ualalôcê: Parecis, caça, recolhida por E. Roquette-Pinto em 1908

Não há, em contrapartida, referência a qualquer anotação ou lembrança do próprio compositor a respeito de canções que ele próprio teria recolhido,

assim como não há material taquigráfico sobre tais canções em seus arquivos. Além disso, em 1927, o compositor escreveu dois artigos para o jornal *O Paiz* sobre suas pesquisas acerca da música brasileira. Mais uma vez, não há qualquer referência a materiais próprios, apenas a materiais coletados por Jean de Léry e Fritz Krause.

Além disso, o exame das fontes primárias sobre o compositor, como veremos nos próximos capítulos, demonstra que suas viagens apenas surgem e são comentadas a partir de 1927, ano em que Villa-Lobos vai a Paris pela segunda vez na vida.

Por fim, em 1994, o próprio Vasco Mariz coordenou um projeto de pesquisa para preencher o que então já eram "lacunas" na história de vida de Villa-Lobos. As únicas provas concretas de que Villa-Lobos teria deixado o Rio de Janeiro em diferentes períodos continuavam a ser os programas de concertos com seu nome realizados em 1908 em Paranaguá e em 1912 em Manaus. Durante as entrevistas feitas ao longo do projeto, Oldemar Guimarães, irmão da primeira esposa de Villa-Lobos, relatou que Romeu Bergmann, casado com Carmem Villa-Lobos (irmã do compositor), passou dois anos como telegrafista da missão Rondon na Amazônia e contava muitas histórias desse período. Pela primeira vez, Mariz escreve claramente que nada se sabe de concreto sobre a suposta visita de Villa-Lobos à Amazônia, e que, "para efeito de publicidade, Villa-Lobos personalizou muitos dos episódios contados pelo cunhado".[28]

A intenção desta exposição não é criticar as diversas biografias sobre Villa-Lobos, mas sim colocá-las em perspectiva. O trabalho pioneiro de Mariz, por exemplo, foi difícil de ser realizado e é muito valioso. Ele coletou, pela primeira vez, fontes parcas e dispersas, em iniciativa que, como vimos, não foi completamente apoiada pelo *establishment* musicológico da época. Além disso, reproduz documentos e contém referências importantes do próprio Villa-Lobos que de outra forma inexistiriam. Sua posição central na bibliografia sobre o compositor não é gratuita: o livro foi traduzido para o francês, o inglês, o espanhol, o italiano e mesmo para o russo em uma edição pirata.

No entanto, grande parte do que o livro diz sobre Villa-Lobos e do que este afirmou a Mariz tem menos a ver com fatos do passado do compositor do que com a *produção* de um passado que justificasse seu presente. O livro do musicólogo surge então como um elemento a mais na *construção da imagem de Villa-Lobos* e *de uma posição social que, longe de existir por si só, teve que ser produzida pelo compositor*. Temos assim o privilégio de acompanhar, com a escrita dessa

obra biográfica fundamental, uma etapa importante do surgimento de todo um cânone mitológico "oficial" em torno da figura de Heitor Villa-Lobos.

Começa aqui a ficar clara a dimensão integrada do trabalho de Villa-Lobos, que, ao mesmo tempo em que fazia músicas, agia no sentido de inseri-las em diferentes universos simbólicos e de atribuir-lhes sentidos e significados. De fato, são freqüentes as dúvidas acerca da trajetória do compositor, o que causa inúmeros problemas para quem se dispõe a falar a seu respeito. Isso se deve em grande parte às várias histórias (com versões discordantes entre si) que ele espalhava sobre si mesmo.[29]

Por isso, uma das intenções deste trabalho é mostrar o *ator social* Heitor Villa-Lobos agindo e construindo um lugar para si através de suas músicas, de suas falas, de suas ações e dos relacionamentos sociais que estabeleceu. Ou seja, mostrar Villa-Lobos a partir dos bastidores; não sob as luzes do palco ou sobre o pedestal da glória, mas instalando os refletores e construindo o monumento, auxiliado por pessoas dos meios mais diversos. Tal estudo permitirá mostrar como e por quê esse discurso integrado de Villa-Lobos alcançou pleno sucesso em maravilhosas composições e na construção de uma gigantesca imagem, se comparada à de outros compositores eruditos nacionais.

Imagens construídas de Villa-Lobos

O compositor César Guerra Peixe escreveu em 1988 um artigo que soa quase como uma queixa contra o excesso de atenção dado a Villa-Lobos.[30] Diz ali que seu "talento" excepcional não se restringia às composições, mas se estendia a outros campos. Segundo Guerra Peixe:

> [Villa-Lobos] soube se promover às pampas, à custa de muita tolice que dizia aos amigos, em especial àqueles que tinham ao seu alcance as páginas da imprensa. Sua inteligência atingia não só os que escrevinhavam livros como os que ocupavam cargos políticos. Usando dos meios que o Estado Novo favorecia, dava vazão a um dos seus talentos, que era do *marketing*, Villa-Lobos já tinha a intuição do *marketing* (...).[31]

Efetivamente, era grande a habilidade social de Villa-Lobos. No entanto, talvez a palavra "marketing" não seja a mais adequada para descrever o que ele fazia, visto que remete a uma manipulação consciente e premeditada das diversas configurações sociais. Isso parece uma leitura muito direta e sim-

plificadora de um fenômeno que se mostra mais complexo e multifacetado. Seja como for, o sucesso por ele atingido é indiscutível.

Os indicadores do sucesso do compositor no mundo social, conseguido apenas após a década de 1930 e estabelecido definitivamente somente depois de sua morte, são inúmeros. Já vimos na introdução deste livro o lugar privilegiado que lhe é atribuído entre os compositores brasileiros. O mundo oficial dá-lhe repetidas demonstrações de apreço. Um exemplo foi o lançamento da cédula de Cz$500, em 1986, com sua efígie (ver figura 3). Pela primeira vez as cédulas brasileiras, verdadeiros "cartões de visita" ou condensações de símbolos nacionais, homenageavam não uma figura política, mas um representante da cultura brasileira. E este primeiro homenageado foi Villa-Lobos, regendo, acompanhado de uma reprodução da partitura de sua obra *Uirapuru* e das imagens de uma vitória-régia e de árvores da floresta amazônica. Seguiram-se a essa nota as de Cz$1.000, com Machado de Assis representando a literatura brasileira, de Cz$ 5.000, com Cândido Portinari representando a pintura, e de Cz$10 mil, com Carlos Chagas representando os cientistas.

Figura 3. Cédula de Cz$500 com a efígie de Villa-Lobos.

Outro exemplo é a divisão cultural do Ministério das Relações Exteriores ter financiado a primeira edição do livro de Vasco Mariz, como já citado. Seguiram-se diversas publicações do governo federal sobre o compositor, inclusive um volume de homenagens publicado um ano após sua morte (*Homenagem a Villa-Lobos*).

Mas a maior homenagem do governo brasileiro a Villa-Lobos foi a criação do Museu Villa-Lobos em 1960, pelo então Ministério da Educação e Cultura. Localizado inicialmente no 9º andar do atual Palácio Gustavo Capanema, no Centro do Rio, o museu foi transferido em 1986 para um belo casarão tombado do século XIX em Botafogo. O Decreto nº 48.379, de 22 de junho de 1960, que institui o museu, é de uma clareza impressionante a respeito de seu objetivo:

> Art. 1º Fica instituído, no Ministério da Educação e Cultura, o Museu Villa-Lobos, que terá a finalidade de cultuar a memória de Heitor Villa-Lobos, mediante a realização de empreendimentos destinados à divulgação e ao estudo da obra e de fatos da vida daquele ilustre compositor brasileiro.[32]

Fica explícito o caráter sagrado de que se reveste — *a posteriori* — a figura de Villa-Lobos, então objeto de culto. A criação do museu foi proposta pelo próprio ministro, Clóvis Salgado, antigo admirador do compositor. A primeira diretora do museu foi a segunda esposa de Villa-Lobos, Arminda Neves de Almeida, conhecida como Mindinha. No discurso de inauguração, Mindinha afirmou:

> Não nos reunimos aqui para venerar a memória de alguém que tivesse deixado vultosa fortuna, ou parentes poderosos: o que nos congrega nesse instante é apenas o desinteressado desejo de render homenagem calorosa a uma das mais extraordinárias personalidades já surgidas no mundo, a de um gênio criador que fez do Brasil a inspiração para a composição de algumas das mais prodigiosas páginas da arte musical de todos os tempos e de todos os lugares.[33]

Obviamente não se trata de uma reunião "desinteressada" — basta lembrar a disputa entre Mindinha e os irmãos da primeira esposa de Villa-Lobos, Lucília, a respeito do museu e do próprio uso do nome Villa-Lobos.[34] Regina Abreu (1990), ao estudar a coleção Miguel Calmon do Museu Histórico Nacional, demonstrou como nesse caso "doação" e "preservação da memória" não significam abnegação, mas têm a intenção de assegurar a perpetuação dos significados investidos nos objetos e nas imagens. Os bens de Villa-Lobos em exposição no museu — chapéus, bengala, charutos, jogos — e os textos que os acompanham são os signos do trabalho de perpetuação dessa imagem tão laboriosamente cultivada pelo compositor e animadamente reproduzida por seus admiradores: a imagem do gênio que compunha enquanto conversava, que marcava sua diferença de estilo através dos "indefectíveis" charutos, que jogava bilhar, que mantinha "trabalho e lazer convivendo sem limites", que "encontrava prazer em tudo o que fazia", que lutou pelo resgate dos cordões carnavalescos, que desenvolveu usos eruditos para instrumentos de percussão populares como o reco-reco... signos, enfim, da criação de uma figura emblemática, de um artista único (ver figuras 4 a 6).[35]

É essa imagem de singularidade que viaja o mundo e cuja memória é cultuada pelo museu. Suas atividades, contudo, vão muito além da exposição sobre a vida do compositor. Também se estendem a publicações.

A partir de 1960, Mindinha começou a coordenar um programa semanal na Rádio MEC intitulado *Villa-Lobos, sua vida, sua obra*, que ia ao ar às segundas-feiras, às 21:05h. Nele, estudiosos, autoridades e celebridades brasileiras e es-

Figura 4. Villa-Lobos jogando bilhar na ABI (década de 1950).

trangeiras falavam de suas relações com Villa-Lobos ou faziam discursos laudatórios a seu respeito. Em 1965, "conhecendo o interesse que despertar[ia] nos estudiosos da personalidade inconfundível do patrono desse museu a publicação do presente documentário", esses discursos foram transcritos e reunidos sob o nome *Presença de Villa-Lobos*. Até 1981, seguiram-se outros 11 volumes dessa publicação, que passou a constituir um enorme acervo de estudos originais e de fontes secundárias e terciárias sobre o compositor.[36] Assim, além de perpetuar sua "presença", essa coleção veio a aumentar a literatura mitológica sobre Villa-Lobos, pois alguns trabalhos passaram a se apoiar fortemente nessas referências.

O museu conta ainda com uma biblioteca/arquivo, que contém grande número de livros, monografias e periódicos a respeito de Villa-Lobos, partituras, recortes de jornal e um arquivo sonoro com gravações de obras do compositor. Constitui assim um ponto de referência obrigatório para estudos sobre ele.

Por fim, o museu promove diversas atividades educativas e culturais. Ali são realizados concursos de intérpretes das obras do compositor e os festivais Villa-Lobos, nos quais vários concertos de música sinfônica e de câmara, espetáculos de dança e de música popular divulgam sua obra e a de outros compositores. Grupos de alunos das escolas públicas e particulares do Rio de Janeiro estão sempre presentes nas dependências do museu para assistir a concertos didáticos de obras essencialmente compostas por Villa-Lobos e interpretadas por alunos da Escola Nacional de Música da UFRJ.

Figura 5. Villa-Lobos e uma de suas obras. Note-se os cabelos revoltos, similares aos de Beethoven.

Figura 6. Beethoven em célebre pintura de Joseph Karl Stieler (1820).

O museu cria, assim, condições concretas para que a "cultura objetiva" representada pelas obras de Villa-Lobos seja instilada de vida e sirva como "cultura subjetiva" para novas gerações de cariocas.[37] A imagem do compositor serve também de referência a uma série de empreendimentos voltados para a produção de música erudita desde que ele era vivo, incluindo orquestras, grupos musicais e conservatórios.[38]

Os meios musicais populares, nos quais o próprio Villa-Lobos também viveu, prestam-lhe freqüentes homenagens. Villa-Lobos foi o tema do samba-enredo de 1966 da Estação Primeira de Mangueira, do qual cita-se aqui um trecho:

Da natureza verdejante
Ao som da brisa murmurante
Nasceram com angelical fulgor
As trovas que o poeta se inspirou
A alma sonora e vibrante da terra febril
O grito da dança nascido na selva
Do nosso Brasil
Fascínio, colorido...
Em sua alma cantou
E as noites de festas
em lindas serestas pintou
Sentiu ritmar em seu peito
Com grande emoção
A história lendária do nosso sertão

Em 1999, seria a vez da escola Mocidade Independente de Padre Miguel, com o seguinte samba-enredo:

Rompeu barreiras
Atravessou fronteiras
Para sua música despontar
Esse gênio brasileiro
Conquistou o mundo inteiro
Fez nosso país se orgulhar
Palmilhando os quatro cantos do gigante
De folclore fascinante
Fonte de belezas naturais
Criou grandes temas musicais
Papagaio do moleque enfeitando o céu azul
O uirapuru a encantar de norte a sul
As Bachianas quanta emoção!
É lindo o chorinho Rasga o coração
Deixou cantar em sua música
A fauna, a flora, rio e mar (o mar)
No concerto da floresta ao luar
Canta o pajé... dança o Mandu Çarará
Refletindo a poesia, mistérios e magias
Da cultura popular
Criança esperança vem pra folia cirandar
Que hoje a batuta do maestro
Rege a sinfonia desta arte milenar
(Villa-Lobos)
Villa-Lobos é prova de brasilidade
Sua obra altaneira
Vem na voz da Mocidade
Cantando a apoteose brasileira

O filme realizado no mesmo ano sobre a carreira do compositor veio somar-se às representações heróicas de sua vida. Como curiosidade adicional, cabe citar a existência do asteróide (7244) Villa-Lobos = 1991 PQ1, descoberto e nomeado pelo astrônomo E. W. Elst no European Southern Observatory de La Silla, Chile, em 1991.

Todas essas criações mostram a permeabilidade da imagem de Villa-Lobos também fora dos meios oficiais. E um espaço privilegiado para perceber isso são as diversas obras escritas por leigos que desejam se associar de uma forma ou de outra à notoriedade conseguida pelo compositor. Escritas com diferentes justificativas, essas obras falam muito da glória associada a seu nome e do imaginário existente a seu respeito, além de trazerem dados importantes e inexistentes em outras fontes.

Temos como primeiro exemplo um texto datilografado encontrado nos arquivos do Museu Villa-Lobos, intitulado "O gênio da música popular (*sic*) brasileira em Paranaguá". Seu autor, J. Lino, é um orgulhoso habitante dessa cidade que não se conforma com a pouca importância dada pelo próprio compositor ao período em que lá viveu. Ele não hesita em atribuir a esse período importante papel na carreira do compositor: "a história de nossa música [de Paranaguá] começa onde Heitor Villa-Lobos também iniciou sua brilhante carreira artística ou, pelo menos, se preparou para alçar o grande vôo do sucesso, que lhe deu imortalidade e fama". Segue-se a mágoa:

> É de se lamentar que o popular compositor, de tão alta envergadura musical, jamais fizesse referência a esse fato, como se isso o deslustrasse, em sua ascensão artística, esquecendo seus velhos amigos e companheiros de farras, bem como o seu "regente" e a cidade em que viveu por muito tempo, no ganho diário de sua subsistência... constituindo, curioso e inédito acontecimento, em nossos meios sociais, no começo de sua tumultuada vida de músico.[39]

A sobrinha do compositor, Ahygara Iacyra Villa-Lobos, também escreveu um depoimento intitulado *Villa-Lobos em família*, no qual presta homenagem ao tio usando "uma linguagem simples, espontânea e alegre, ao narrar fatos pitorescos ocorridos em família".[40] Percebe-se pelo livro a proximidade do compositor com sua família e com a autora, cujo nome foi dado por ele usando as palavras em tupi para "canoa" e "lua".

Outro depoimento é o de Alexandre Gonçalves Pinto, um carteiro que em 1936 escreveu um documento imprescindível sobre os *chorões*, grupo boêmio de artistas do Rio de Janeiro com que Villa-Lobos conviveu na mocidade. Em seu livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, Pinto cita o compositor em meio a mais de 250 nomes de chorões do início do século XX. É provável, no entanto, que ele não tenha convivido mais de perto com Villa-Lobos, já que não conta nenhuma história sobre ele, ao contrário do caso dos vários outros chorões. Além disso, Pinto relata que conheceu "esta celebridade" quando tocava "em seu violino [instrumento que o compositor nunca tocou] tudo o que é muito nosso, com perfeição, e gosto, de um exímio artista". Em seu estilo peculiar e precário domínio do idioma culto, Pinto elogia Villa-Lobos:

> Sinto-me fraco quando tenho de dizer qualquer cousa de um personagem da esphera do grande Maestro Villas Lobo, pois por mais que eu diga, ainda é muito pouco, pois genio igual a elle, já está por si inautecidos, como um pedestal, por elle levantado, que glorificou e elevou a nossa musica no Brasil.[41]

Um último depoimento pessoal sobre Villa-Lobos é o livro de um afinador de pianos que viajou com ele por vários estados brasileiros em sua excursão artística de 1932. *Excursão artística de Villa-Lobos*, escrito por Antônio Chechim Filho no centenário do nascimento do compositor, em 1987, é a obra emocionada de uma pessoa que se dispôs a empreender enorme esforço de memória para recordar detalhadamente fatos ocorridos mais de 50 anos antes.

A importância da obra para o autor, então "o único sobrevivente" dessas excursões, pode ser percebida no orgulho com que ele relata sua lembrança (imaginada ou não) das preleções de Villa-Lobos antes dos concertos:

> [Villa-Lobos] falava muito sobre o valor dos artistas: "Cada artista tem um dom privilegiado para exercer o setor que escolheu. Souza Lima e Antonieta Rudge para o piano, Nair Duarte Nunes e Anita Gonçalves para o canto. Eu, Villa-Lobos, para o violoncelo e o violão, mas principalmente para a composição. O Kekim para técnico e afinador de pianos. Todos nós, desde a infância, convivemos com a nossa arte".[42]

Um momento emocionante do livro é quando, após apresentar os vários participantes da excursão, o autor apresenta a si mesmo como personagem da história que constrói. Repentinamente, no meio do texto, a posição do narrador é quebrada, e o autor se vê no espelho, falando na terceira pessoa:

> Pois bem, o afinador Kekim, "Antônio Chechim Filho", agora não está afinando pianos. Está escrevendo uma das mais belas páginas de sua vida profissional, depois de passados 56 anos, descrevendo o que foi a Excursão Villa-Lobos, o grande acontecimento da época em todo o interior do estado de São Paulo.[43]

As imagens de Villa-Lobos, assim, não constam apenas de livros glorificadores, pinturas, monumentos, museus, placas de ruas, nomes de escolas ou de grupos musicais. Podem também ser encontradas em lembranças vivas, repletas de sonhos e desejos. Impressões que carregam a marca do compositor, calcadas em outras pessoas — e nele próprio.

Falando de si mesmo

Alguns autores que escreveram sobre Villa-Lobos nos mostram como ele reagia intensamente contra imagens mais realistas (ou apenas não glorificadoras) produzidas sobre ele. O compositor, como se pode imaginar, era extremamente sensível a críticas.

Ao comentar que Villa-Lobos não fez qualquer referência a sua obra após a publicação, ou mesmo um simples agradecimento, Mariz[44] relata que só descobriu o motivo dessa "indiferença" 18 anos depois da morte do compositor: Mindinha lhe disse que Villa-Lobos teria ficado ofendido com um parágrafo do livro que narra uma história da época em que ele, como escoteiro, ajudara a manter a ordem nos ensaios das concentrações orfeônicas. É com essa história que Mariz encerra a 1ª edição do livro, da qual transcrevo o último parágrafo:

> Data de 1938 nosso primeiro encontro com Villa-Lobos. Éramos então um rapazola de 17 anos, escoteiro do mar. Conhecemos o maestro na colônia de férias do Forte São João, no Rio de Janeiro, onde nos encontrávamos com os escoteiros do Botafogo Futebol Clube para colaborar com os professores daquele campo de recreio e instrução. As crianças deviam cantar diariamente sob a direção de Villa-Lobos e o leitor bem pode imaginar como era difícil mantê-las em forma, atentas aos sinais do músico! De quando em vez, Villa-Lobos perdia a paciência e puxava as orelhas aos mais assanhados. Ora, os escoteiros também eram garotos levados da breca e não deixavam de fazer as suas... Assim, no meio de súbita confusão, fomos agraciados com um cascudo certeiro, valentemente ministrado pelo Villa. Jamais esqueceríamos aquele homem terrível...[45]

Esse parágrafo, retirado do livro após a conversa com Mindinha, foi causador de ressentimentos mútuos por vários anos. Mas não foi um caso isolado: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo[46] também conta o "esfriamento" de suas relações com Villa-Lobos por motivos similares. Em 1940, ele escreveu um artigo sobre o compositor a pedido de Hans Joachim Koellreuter. Azevedo afirma que seu artigo não depreciava a obra de Villa-Lobos, sendo, ao contrário, "altamente encomiástico, tocando as raias do entusiasmo". Mas falava com certa ironia do processo de composição criado pelo compositor (chamado de "melodia das montanhas") em que o perfil de acidentes geográficos era desenhado sobre uma partitura em papel milimetrado para se extrair daí uma melodia. Como resultado, Villa-Lobos passou a repelir fortemente qualquer contato com Azevedo, tendo recusado em termos grosseiros o pedido de Francisco Curt Lange de convidá-lo a um congresso em que estaria presente e respondido de forma "glacial" ao telefonema em que Azevedo tentou comunicar-lhe sua mudança para os Estados Unidos.[47] Essa situação só teria mudado anos depois.

Assim, o relacionamento do compositor com quem falava a seu respeito parecia, no mínimo, difícil. E isso certamente tinha forte repercussão sobre o que *poderia ser escrito* sobre ele.[48]

Não dispomos de uma autobiografia de Heitor Villa-Lobos. Sua influência, porém, foi bastante forte, mesmo que indiretamente, sobre tudo o que se escrevia a seu respeito. Mariz chega a sugerir que uma das biografias existentes, *O romance de Villa-Lobos*, de C. Paula Barros (1951), teria sido feita por solicitação do próprio compositor ao amigo próximo, devido à sua insatisfação com seu livro, então recém-lançado. A obra constituiria, assim, "quase uma autobiografia ditada pelo compositor",[49] e conteria lances que, se não foram "ditados" por Villa-Lobos, constituem por certo histórias criadas por ele revelando bastante imaginação.[50]

Há no Museu Villa-Lobos, no entanto, um documento do compositor, escrito a pedido de uma jornalista, que se assemelha a uma rápida autobiografia. Esse documento, redigido por Villa-Lobos aos 70 anos, dois anos antes de sua morte, consta de um manuscrito e de uma versão final datilografada e assinada, aqui reproduzidos.

Projetado em seis partes, o texto nos mostra em cinco páginas o resultado de um momento de reflexão e de busca de sentido para uma longa trajetória de vida. Um relato como esse implica um primeiro momento de saída de si mesmo, ou seja, de exteriorização, para, em seguida, possibilitar uma perscrutação interior em busca de um sentido totalizante, de uma "ilusão biográfica" consistente. Isso está claro no projeto do texto, quando o autor levanta os tópicos que considera relevantes para tanto, e se denomina "o artista".[51]

Ao planejar um texto sobre "o artista", Villa-Lobos coloca-se em posição liminar, ou seja, exterior ao mundo vivido, e questiona aquilo que parece normalmente "ir por si" e funcionar por conta própria: sua identidade. Ao fazê-lo, mostra-nos como o imaginário a respeito de sua posição (memória coletiva) era persuasivo em sua visão sobre si mesmo (memória individual).

A primeira parte é exemplar a esse respeito. Apesar de o texto final constituir uma superfície discursiva enunciada em primeira pessoa, percebe-se claramente que é produto de um interjogo de lembranças, de uma busca de sentido totalizante e de constrangimentos sociais.

Bourdieu,[52] comentando a "ilusão biográfica", lembra o pressuposto inconsciente que leva as pessoas a justificarem "naturalmente" o presente mediante a totalização *a posteriori* do passado. Um dos recursos para tanto é dispor os fatos em ordem cronológica. Pode-se ver que, em seu manuscrito, Villa-Lobos chega a citar as idades em que teriam ocorrido fatos relevantes em sua infância, para depois ainda corrigi-las, acrescentando-lhes dois anos. É significativo que tanto no quarto volume da *Presença de Villa-Lobos*[53] quanto no livro de Mariz[54] a versão final (datilografada) do texto seja citada apenas como uma entrevista concedida a Magdala Gama de Oliveira em que "o mestre conta a sua meninice". Perde-se assim de vista todo o trabalho de construção e reflexão do compositor nesse momento, e naturaliza-se seu relato (além de sua infância...).

Esse documento, um dos raros manuscritos existentes do compositor em que se tem uma reflexão de próprio punho, nos diz muito sobre o que ele considerava significativo para si.[55]

1 — O artista e ~~sua carreira~~ ~~A vida do Artista~~

2 — O artista e seus adversários gratuitos. —

3 O artista e seus admiradores —

4 — O artista e sua obra

5 O artista e sua Pátria

6 O artista, seus sonhos, idéias e projetos.

1887
70

Com 5 anos (1892) de idade, iniciei, ~~sua~~ vida musical, pelas mãos de meu Pai, que além de ser um ~~homem~~ de um apaixonado ~~culto~~ excepcionalmente prático, técnico e inteligente, era um músico perfeito.

A partir de 6 anos ele me levava aos ensaios e execuções, de concertos e Ópera para habituar-me ao gênero de conjunto instrumental. —

Com 7 anos, aprendi com ele, tocar clarinete,

Com 8 anos, tocava duetos de violoncelo com meu pae.

Aos 9 anos, executava duetos de clarinete.

Aos 10 anos, ~~Aos 8 anos~~, era obrigado por ele, a discernir o gênero, estilo, caráter e origem das obras musicais que me fazia ouvir.

pode, mesmo que peior; imitar os destinos de outros paízes, embora a sua cultura básica seja ~~~~~ transportada do estrangeiro
- Gosto da liberdade em todos os sentidos.
- Gosto de intuição e de pesquiza.
- Gosto de compor ~~~~~ sistematicamente,
- Desejo sempre ser útil a humanidade, mas não para ajudar a ninguem.
- Detesto o aventureirismo e a exclusividade, o impotente interesseiro e a falsa modéstia.
- Sou católico por princípio.
- Considero a arte uma segunda religião.
- Gosto imensamente da juventude e tenho acatamento pelos povos civilizados.

1 - O ARTISTA E SUA CARREIRA

2 - O ARTISTA E SEUS ADVERSÁRIOS GRATUITOS

3 - O ARTISTA E SEUS ADMIRADORES

4 - O ARTISTA E SUA OBRA

5 - O ARTISTA E SUA PATRIA

6 - O ARTISTA, SEUS SONHOS, IDEIAS E PROJETOS

Desde a mais tenra idade iniciei a vida musical pelas mãos de meu Pai, tocando em um pequeno violoncelo. Meu Pai, além de ser um homem de aprimorada cultura geral e excepcionalmente inteligente, era um músico prático, técnico e perfeito, com ele assistia sempre ensaios, concertos e operas, com o fim de habituar-me ao genero de conjunto instrumental.

Além do violoncelo, aprendi com meu Pai a tocar clarinete e era obrigado por ele a discernir o genero, estilo, carater e origem das obras musicais que me fazia ouvir. Obrigava-me a declarar com presteza o nome da nota dos sons ou ruidos que surgiam incidentalmente no momento, como por exemplo, o guincho da roda de um bonde, o pio de um passaro, a quéda de um objeto de metal, etc. Tudo isso era feito com um rigor e energia absolutos e pobre de mim quando não acertava...

Lembro-me que sempre fui sincero e amigo da verdade e jamais ingrato e desrespeitoso. Até hoje procuro conservar esta mentalidade.

Nunca briguei com ninguém, com raiva ou rencor. Não acredito em inimigos voluntários, nem adversários fortuitos. Se há essa espécie de seres humanos, considero uma fatalidade em minha vida, como se fosse uma doença imprevista que não pude ou soube evitar. Em todo o caso há sempre uma enorme vantagem com os inimigos: eles obrigam-me a não cochilar nas minhas criações musicais.

Os meus amigos e admiradores, por serem bons e sem maldades, por isso mesmo, costumam a perdoar os meus erros e defeitos.

A minha obra musical é consequência imediata da minha predestinação. Se ela é em grande quantidade é porque é ela o fruto de uma terra extensa, generosa, quente,

\- 2 -

Quem nasceu no Brasil e formou sua consciência no âmago da terra deste país não pode, embora querendo, imitar o caráter e o destino de outros países, apesar ser a cultura básica transportada do estrangeiro.

Gosto da liberdade em todos os sentidos.

Gosto de estudar e pesquisar.

Gosto de trabalhar e compor sistematicamente.

Desejo sempre ser útil à humanidade, mas não para agradar a ninguém.

Detesto o egocentrismo, a exclusividade, o importante intencional e a falsa modéstia.

= Procuro sempre ver nos outros as qualidades e nunca os defeitos,

Sou católico por princípio.

Considero a arte uma segunda religião.

Gosto imensamente da juventude e tenho acatamento pelo povo civilizado.

\-----

Rio 30/7/57

H. Villa-Lobos

As imagens discutidas nos falam tanto das representações construídas em torno da figura de Villa-Lobos quanto do processo de constituição de um lugar para ele enquanto célebre artista brasileiro.

Biografias, livros, discursos, fotos e pinturas parecem dizer mais sobre o lugar ocupado por Villa-Lobos do que sobre ele mesmo, mais sobre o artista do que sobre a pessoa, mais do que se espera da trajetória de alguém que atinge uma posição como a dele do que da construção dessa trajetória, mais de seu resultado final do que de seu processo. Assim, apaga-se o homem sob o mito. E mais: enquanto o homem ainda vivia, essas imagens influíam intensamente sobre aquilo que ele poderia ou não ser, fazer, ou dizer — até que ele se emparelhasse ao mito.

O próprio Villa-Lobos teve interesse na construção dessa imagem, em fazer-se lenda e em viver essa lenda criada em parte por ele mesmo e em parte por pressupostos presentes nos meios sociais em que viveu. Nos capítulos que se seguem, tentaremos reconstituir essa trajetória. Examinaremos os universos simbólicos em que ele se inseriu, para procurar compreender como sua trajetória foi aos poucos se esboçando em suas relações com outras pessoas; e abordaremos vários fatos e representações da época em que viveu, enfocando a inserção e participação do compositor como protagonista, que, ocupando uma posição social definida, tinha sua trajetória sujeita a determinadas inflexões.

Começaremos falando de seus anos de formação.

CAPÍTULO 2

Anos de formação

Com freqüência nos deparamos com a idéia de que a maturação do talento de um "gênio" é um processo autônomo, "interior", que acontece mais ou menos isolado do destino humano do indivíduo em questão. Esta idéia está associada a outra noção comum, a de que a criação de grandes obras de arte é independente da existência social de seu criador, de seu desenvolvimento e experiência como ser humano no meio de outros seres humanos. (...) Esta separação é artificial, enganadora e desnecessária.

Norbert Elias

A herança

As lembranças de infância que aparecem na breve autobiografia de Villa-Lobos restringem-se àquelas relativas às atitudes de seu pai, Raul, o que indica a importância a ele atribuída pelo compositor. Foi Raul quem o colocou em contato com a música de feição erudita.

A relativa invisibilidade da mãe de Villa-Lobos em suas biografias talvez se deva ao fato de que, ao contrário do pai, ela não apoiou seu encaminhamento para a área musical, tendo preferido que o filho se formasse médico. Nos poucos momentos em que é citada, Noêmia Villa-Lobos aparece como uma pessoa que impedia o desenvolvimento artístico do filho, por desejar que ele se afastasse da música e proibir que convivesse com os músicos boêmios do Rio de Janeiro em sua juventude. Mas é óbvio que pais não influenciam filhos apenas apoiando suas decisões. Heitor sempre foi bastante ligado à mãe;[1] e muitas vezes reagia às suas exigências de acordo com o que ela definia como o espaço de possibilidades de atitudes corretas ou incorretas a serem tomadas.

Villa-Lobos não nasceu em uma família de "elite". A elite do Rio de Janeiro da época de sua infância era muito pequena, sendo raras as oportunidades de nela ingressar. No livro *A tropical Belle Époque: elite culture and society in turn-of-the-century Rio de Janeiro*, o historiador norte-americano Jeffrey Needell qualifica cuidadosamente que pessoas dominavam o cenário político e cultural da cidade e como o faziam. O autor define essa "elite" compilando os nomes das pessoas que aparecem nas colunas de jornais, em aberturas de temporadas líricas, em encontros das altas rodas e em instituições como o Cassino Fluminense e o Jockey Club do Brasil, considerando ainda a permanência desses nomes nesses eventos e locais entre 1898 e 1914 para evitar presenças efêmeras.

Figura 7. Raul Villa-Lobos.

Figura 8. Noêmia Villa-Lobos.

Chega a um número final de não mais de 500 pessoas, muitas delas com o mesmo nome de família. Assim, sua elite "é identificada com uma definição ampla de poder — poder derivado da riqueza, ocupação e *status* social percebido, assim como da posição política, e, mais comumente, poder derivado de uma combinação integral de todos esses fatores".[2] É à elite definida como um grupo concreto de pessoas em interação, e não como um constructo sociológico abstrato, que estaremos nos referindo a partir de agora.

Needell destaca o alto grau de personalismo existente nesse mundo social, cujos integrantes mantinham relações próximas ao longo do período de expansão da economia urbana no Brasil. Era um grupo de reduzidas dimensões e que partilhava os mesmos locais de trabalho, lazer e residência em uma cidade de menos de 2km². Compartilhando um senso de continuidade aristocrática, essas pessoas criavam lugares exclusivos para encontros e contatos, tinham os mesmos valores e naturalizavam desse modo sua posição de liderança. As estreitas relações assim estabelecidas ajudam a explicar por que, mesmo tendo ocorrido nessa época a mudança de uma economia baseada na exportação de café para uma economia urbana, não houve alterações nos nomes que ocupavam as principais posições: percebe-se a continuidade de um grupo de elite que soube adaptar-se às transformações da época, antecipando as novas possibilidades de atuação econômica.

Pertencer à elite da cidade significava ser capaz de organizar salões. Esses salões — reuniões promovidas nas próprias residências — eram um hábito da

aristocracia européia transplantado juntamente com a corte portuguesa quando esta veio para o Brasil no início do século XIX. Wanderley Pinho, em *Salões e damas do Segundo Reinado*, comenta que os hábitos de elegância da alta sociedade do Rio de Janeiro no Segundo Reinado "não oferecia[m] contraste com [os] da Europa. Um chá no Rio de Janeiro — afirmava [Ferdinand Diniz] com Hipólito Taunay — era semelhante aos de Lisboa ou Paris; aqui e ali se ouviam a ária italiana e a eterna sonata ressoava no salão, completado o quadro pela dança e pelo jogo".[3]

Os salões da época da infância de Villa-Lobos eram também o símbolo de uma carreira bem-sucedida, a culminância do mundo dos negócios. Totalmente inscritos na estrutura de poder da sociedade, os salões mantinham os relacionamentos da elite personalizados e o poder sob controle, enquanto a cidade crescia.

Raul Villa-Lobos certamente não fazia parte dessa elite: seus pais eram imigrantes espanhóis que chegaram ao Brasil na primeira metade do século XIX, após terem passado por Cuba e pela Amazônia.[4] Quando criança, Raul estudou no Asylo dos Meninos Desvalidos,[5] e teria permanecido sem educação secundária (o que constituía um privilégio no Segundo Império e mesmo na República Velha) não fosse pelo interesse de Alberto Brandão, então líder da maioria na assembléia provincial fluminense e fundador de um conceituado colégio secundário na cidade de Vassouras.[6]

O exato trâmite da descoberta de Raul por Alberto Brandão não é conhecido, mas conhece-se a lógica que a regeu: sabe-se que o imperador dom Pedro II atribuía imensa importância à educação de seus súditos, selecionando os professores do colégio que levava seu nome, na então capital do Império, e até participando de bancas de provas de francês dos garotos que ali estudavam.[7] Era entre os alunos do Colégio Pedro II, "menina dos olhos" do imperador, que se escolhiam os altos administradores da província.[8] Dessa forma, instalar um importante centro de formação fora da capital do Império era fato importante em si, não sendo certamente menos relevante ter entre seus pupilos potenciais futuros líderes da nação. Manter relações com um amplo círculo de pessoas, e ainda mais de pessoas de grande potencial realizador, podia se provar útil no futuro.

Assim, a única maneira de ingressar na elite para alguém que não nascera em seu meio era o apadrinhamento, que constituía uma sólida instituição no Rio de Janeiro da época. Por motivos os mais variados, pessoas que ocupavam importantes posições auxiliavam seus conhecidos menos privilegiados. Formava-se assim aquilo que Needell chama de "grupo potencial de elite", com-

posto pelos bem articulados e educados e também pelos ricos e poderosos, mas não ambas as coisas ao mesmo tempo, ou seja, por aqueles a quem faltavam alguns elementos para entrar na elite em si.[9] Raul Villa-Lobos podia, pela educação, ser situado nesse grupo.

A educação recebida por Raul em Vassouras possibilitou-lhe o que de outra forma seria inimaginável para uma criança sem recursos: acesso a uma formação erudita privilegiada. E Raul aproveitou para investir em mais estudos. Paralelamente a seu trabalho como funcionário público da Biblioteca Nacional, escreveu alguns livros didáticos e outros de história, além de traduzir obras para o português.[10] No seu caso, isso significou um menor investimento político entre seus conhecidos da elite: Raul sempre tirou o sustento de seu emprego na Biblioteca, onde chegou a um cargo de primeiro auxiliar em apenas dois anos por esforço próprio. Dessa forma, mesmo sua colocação profissional pouco privilegiada em relação às dos membros da elite com quem tinha estudado, obtida por concurso público, não contou com favorecimento externo.

A relação dos escritos de Raul Villa-Lobos nos mostra que ele se interessava pelos campos de estudo mais diversos. Um deles seria de importância capital na vida de seu filho Heitor: a música. Raul Villa-Lobos era sócio do Clube Sinfônico, freqüentava a ópera e tocava violoncelo e clarinete em sessões de música de câmara em sua casa.

Em diversas ocasiões, Raul levou o filho a concertos. Heitor Villa-Lobos disse a Mariz que, quando criança, chegou a participar de salões musicais na casa de Alberto Brandão. É bastante provável que isso tenha realmente ocorrido, visto que a presença de crianças nesses eventos era bastante comum.[11] Villa-Lobos teve assim contato precoce com o mundo da elite através da música erudita.

Raul parece ter investido de modo realmente intenso na formação musical do filho: o próprio Heitor relata em sua breve autobiografia como o pai adaptou para ele um pequeno violoncelo colocando um apoio em uma viola. Tanto Mariz quanto Peppercorn — e, como sempre, a partir deles vários outros biógrafos de Villa-Lobos — comentam que Heitor foi o "filho predileto" de Raul, o único em quem ele teria investido musicalmente. Isso soa mais natural quando se considera que, dos oito filhos do casal, três morreram muito jovens,[12] três eram mulheres e o caçula Othon tinha menos de seis anos quando da morte do pai.[13] Assim, Raul projetou seus anseios musicais em apenas um herdeiro: o primeiro filho homem — Heitor.

Em 1899, Raul morreu com apenas 37 anos de idade. A população do Rio de Janeiro sofria na época com as epidemias de febre amarela no verão e de varíola no inverno; foi a varíola que o vitimou. A família perdeu por completo os poucos recursos de que dispunha e passou a sobreviver do trabalho de dona Noêmia, que conseguiu ocupação lavando e passando guardanapos para a Confeitaria Colombo. Confirmava-se o pouco proveito político que Raul tirara de seus contatos na elite: ninguém mais abastado intercedeu em apoio à família.[14]

Raul, contudo, deixara outra herança para Heitor: a iniciação precoce na música erudita.

Os artistas do Rio de Janeiro

Heitor Villa-Lobos passou a maior parte da juventude no Rio de Janeiro.

Para falar de seus anos de formação, é necessário descrever os ambientes artísticos da cidade na época. Por ora, examinaremos dois desses ambientes. Primeiro trataremos de um grupo de literatos do fim do século XIX cuja história demonstrará a ligação orgânica de parte da população da cidade com a cultura francesa. Em seguida, falaremos dos "chorões", músicos populares com os quais Villa-Lobos conviveu.

Os literatos e a Paris imaginada

Na década de 1880, um grupo de literatos viveu no Rio de Janeiro seus anos de boêmia. O ideal boêmio valorizava uma vida intencionalmente irregular, mesmo que implicando a mais completa miséria, para se atingir os fins artísticos. Segundo esse ideal, o mundo burguês "filistino" era tido como espiritualmente pobre, o sucesso pragmático era visto como fracasso espiritual, o conforto era tratado com desdém ante o comprometimento com o prazer "verdadeiro" da fruição estética, a vida era arte e o artista era arte em movimento. As vivências de literatos cariocas como Raul Pompéia, Olavo Bilac, Aluísio de Azevedo, Paula Nei e Arthur Duarte se inspiravam na obra do próprio criador do imaginário da boêmia, o escritor francês Henri Murger.

Murger redigiu o "manifesto oficial" dos boêmios, o livro *Scènes de la vie de bohème* (1845), que inspirou posteriormente a ópera *La bohème*, de Puccini. Os boêmios descritos (e em parte criados) por Murger eram quase sempre filhos de famílias de classe média que haviam desdenhado a possibilidade concreta de construir uma carreira convencional bem-sucedida para se entregarem à

arte e às incertezas de uma vida de privações e pobreza. O ideal boêmio retratado por Murger espalhou-se de forma imensamente pervasiva nos vários meios expostos à *civilização*, servindo de inspiração para os escritores cariocas.

Esses escritores empreenderam a reencenação das aventuras dos boêmios de Murger nas ruas da então capital do Império. As *Scènes* eram para eles referência obrigatória. Raul Pompéia, por exemplo, relatou no jornal *A Rua* o que chamou de "um episódio extravagante": após uma noitada de "aguardente corada a *bitter*", Arthur Duarte invade um cemitério com amigos, escreve o nome de sua amada nas lápides, encena Hamlet à procura de um crânio e leva uma cruz de mármore como "documento da original orgia". Pompéia afirma que "nesta aventura, onde revivem as fantasias da boemia francesa de 1830 a 1848, de Theofilo Gautier e de Petru Borel, de Murger e de Adrien Lelio, representa-se o esforço de uma existência".[15]

Anos depois, Olavo Bilac escreveria apaixonadamente sobre o livro de Murger ao fazer a crítica de uma peça de teatro nele baseada:

> A representação do drama de Barrière veio dar novo brilho às *Cenas da vida de boêmia*, esse velho livro encantador a que alguém já chamou de a "biblia da mocidade". (...) Que livro! Lido aos quinze anos, ou aos trinta, ou aos quarenta, é a mesma a impressão que a sua leitura deixa no coração do leitor. Não é um romance: é a "crônica da boêmia"; é um cofre de saudades, é um ementário de recordações, é um cemitério de sonhos. Naquela desordenada existência dos quatro boêmios, contada ao acaso, sem plano, ao sabor da fantasia do autor, numa fórmula descosida e irregular como a própria "vida de boêmia", não há homem dotado de certa sensibilidade que não veja uma reprodução da sua história de moço.[16]

Já Coelho Netto publicou, em 1897, *A conquista*, romance *à clef* nos moldes do livro de Murger em que faz a crônica da vida de seu grupo ("a odisséia da nossa mocidade"). As personagens chegam a confundir-se com as de Murger: quando o autor conta sobre a época em que foi morar com outros boêmios no Centro da cidade, e lembra-se do quanto sonhara em viver ali com

> poetas e prosadores, estatuários, músicos, pintores, a legião augusta dos que eternizam o sonho... Sombras andavam-lhe em torno – rapazes e raparigas lá iam em surdo deslize, passavam, perdiam-se. Bem os conhecia, eram eles: Rodolphe, Marcel, Coline, Schaunard, ouvia o riso de Mimi, a tosse de Francine, o alarido alegre do café Momus.[17]

As ruas em que esses personagens andavam não eram simplesmente ruas cariocas: ali, as pessoas faziam comentários e *blagues* entre si em francês. A rua Senhor dos Passos era "imoral e imunda"; a Sete de Setembro, "uma delambida rameira"; a da Conceição, "desconfiada"; a Haddock Lobo tinha "um ar repousado e feliz de velha senhora abastada". A rua do Ouvidor, pólo dos boêmios e da vida intelectual da cidade, é descrita à sua imagem: "trêfega", "analisa o soneto do dia e disseca o último volume filosófico. Sabe tudo — é repórter, é *lanceuse*, é corretora, é crítica, é revolucionária". Pois as ruas do Rio de Janeiro, "como as de Paris, segundo Balzac, [tinham] qualidades e vícios humanos". Não surpreende assim ler que, aos domingos, no largo do Rocio, "encostado a uma esquina, com uma pequenita sonolenta ao lado e um cão estirado aos pés, um velho cego, de compridas barbas brancas, com um realejo suspenso ao pescoço, tendo sobre a tampa um pires, voltava maquinalmente a manivela, moendo a *Marselhesa*".[18] Os boêmios viviam em uma Paris imaginada, onde

> saíam para os teatros, para a palestra [na livraria] Garnier ou no [café] Deroche ou ficavam à vontade falando do futuro, formando planos literários - um grande livro de Arte que despertasse a indiferença do público mazorro, uma obra forte, feita com amor e talento, a forma muito trabalhada, a análise muito minuciosa; um livro magistral de estilo que passasse o oceano e fosse ao estrangeiro dizer da pátria e dos seus artistas.[19]

A pátria de que eles queriam dizer no estrangeiro era uma pátria idealizada e reelaborada por sua arte literária. Não, certamente, a pátria em que vivia o indiferente "público mazorro" que não os lia, habitantes de um país em que, segundo o censo oficial de 1890, 84% da população eram analfabetos,[20] e em que, para os poucos alfabetizados, segundo o personagem Neiva, "letras, só as de câmbio".[21]

A boemia dos músicos populares: os chorões

Havia no Rio de Janeiro grupos de boêmios bastante diversos daquele dos literatos: grupos de músicos, entre os quais os mais conhecidos eram o cearense Sátiro Bilhar, os pernambucanos Quincas Laranjeira e João Pernambuco e o maranhense Catulo da Paixão Cearense.[22] Apropriando-se de ritmos europeus como a polca e os *schottisches*, esses grupos criaram uma nova expressão musical. Estou me referindo aos músicos conhecidos como "chorões".[23]

É possível falar da vida dos chorões graças ao rico depoimento de um deles, o livro *O choro: reminiscências dos chorões antigos*, de Alexandre Gonçalves

Pinto. Escrevendo suas lembranças a respeito da convivência com esses músicos, Pinto pretendia homenageá-los,[24] mas acabou nos fornecendo um documento valiosíssimo sobre a vida dos músicos populares do início do século XX no Rio de Janeiro — um documento "nativo" que não sofreu qualquer edição por alguém de fora.[25]

José Ramos Tinhorão (1991:106) fez um levantamento das ocupações dos músicos citados por Pinto, determinando as profissões de 128 deles. Desses, 122 eram funcionários públicos de baixo escalão, o que, como afirma Tinhorão, faz sentido se considerarmos que as atividades braçais impediam uma vida noturna em festas. Dos 122, 44 trabalhavam nos Correios ao lado de Pinto, ele próprio um carteiro. Dos 285 músicos citados, apenas um cobrava para tocar: Catanhede, "que só vivia da música, e com isto sustentava dignamente sua família".[26]

Em uma época em que não havia discos nem rádios, a população pobre só ouvia música por intermédio de grupos como os dos chorões. Isso estimulava a própria existência desses grupos, pois os chorões eram convidados para tocar em festas nas casas dos subúrbios cariocas:

> faziam-nos o regalo destes bailes, que naquele tempo de tudo barato existia a milhares, pois não havia lar que fazendo um batizado, aniversário, casamento etc. não desse um baile, puxado ao leitão, ao peru, galinhas, muitas bebidas, como sejam cervejas, vinhos, licores etc. De forma que os chorões daquela época não passavam necessidades, comendo bem, e bebendo melhor.[27]

Os grupos de chorões ficavam em pontos determinados da cidade, em bares, confeitarias ou praças, onde podiam ser encontrados e solicitados para uma festa. Pinto conta como em pouco tempo aprendeu a se portar nessas reuniões:

> João Quadros sempre foi muito meu amigo e companheiro, pois aprendi com eles a comer ligeiro, deixando muitas vezes, ficar comendo, e eu folgado. João Quadros, quando saíamos me felicitava, dizendo, agora sim! Estais ficando malandro, pois estais perdendo a vergonha!... E com a continuação de sua companhia, fiquei bamba em tudo, pois perdi a vergonha de cantar, tocar, comer e tudo mais sem acanhamento.[28]

Os chorões contavam com a solidariedade encontrada em algumas das casas que os recebiam e das pessoas que conviviam com eles. Pinto cita as casas de Mariquinhas Duas Covas e de Maria da Piedade, que ficavam abarrotadas de chorões desempregados, e lembra-se das panelas em que Piedade fazia os "pirões": "era uma lata de querosene, que ela lavava bem, escaldava e depois jogava dentro 3 e 4 quilos de carne seca, 1/2 quilo de toucinho, lombo salgado, tripa, bucho e mais pertences". Já Juca Mulatinho andava sempre "pronto sem nenhum. Não podia ver nenhum companheiro ou amigo contar miséria que o pouco que tirava para sua família não desse ao camarada, e assim às vezes lá caminhava ele, para pedir emprestado, arriscando-se às vezes a levar o não".[29]

Os bons tocadores, como Benedicto Bahia, deixavam "as mulatas todas dengosas, dizendo bravo, seu Bahia!". Os maus tocadores "padeciam na mão dos músicos", que os sabotavam entupindo seus instrumentos. Findo o baile, quando o dono da casa não estendia esteiras "para descansarmos um pouco", "o choro saía tocando uma polca dengosa e o pessoal mergulhava no primeiro botequim que encontrava aberto. (...) O botequim enchia-se de seresteiros que vinham de outros forrobodós e o 'choro' continuava, até 9, 10 e 11 horas".[30]

Noitadas, mulheres, gastos descabidos com amigos, bebida: a ética boêmia dos chorões incluía à primeira vista os mesmos elementos daquela dos artistas de Murger em Paris. Mas suas raízes demonstram que se tratava de outra ética: não a da miséria voluntária em busca do belo, mas uma ética hedonista que surgiu em meio à mais absoluta necessidade e pobreza.

Os chorões e a Paris construída

Mesmo entre os próprios chorões havia hierarquias. Em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, Donga, que tocou com Pixinguinha nos Oito Batutas, afirma que em determinadas rodas só tocava quem acompanhasse bem, "porque naquela época tinha respeito".[31] Certamente o próprio Pinto, que relatou o orgulho com que "atacava um mi menor", não tocava nessas rodas. Catulo da Paixão Cearense, que em 1885 já tocava nas ruas do Rio de Janeiro, chegou a se apresentar no Instituto Nacional de Música a convite de Alberto Nepomuceno em 1908 e no Palácio do Catete, sede da República, em 1914.

Mas esse acesso de um músico não-erudito aos locais da elite não era corriqueiro no início do século. Catulo foi justamente um dos músicos responsáveis pela maior aceitação da música popular entre a elite. Em 1906, foi convidado para tocar na casa do folclorista Melo Moraes Filho, em um salão que foi descrito pelo historiador Rocha Pombo em trecho citado pelo biógrafo de Catulo, Carlos Maul. Depois de Alberto de Oliveira ter recitado suas poesias, correu a notícia de que Catulo havia chegado:

> Francamente, esse nome não me era estranho. (...) Não sei bem por que, mas é certo que no meu espírito vagava esta idéia – fugidia e imprecisa – de que Catullo não era mais do que um simples cantador de modinhas, um desses boêmios chefes de "lira", bardo de violão ao luar, sabendo gemer, entre um pigarro e outro, uma porção de banalidades sobre o velho estafado tema do amor. Não fizemos, portanto, eu e uns íntimos que discreteávamos fora do bulício da festa, muito caso do anúncio, que se espalhara. (...) Daí a pouco, fomos chamados à sala, onde já encontramos todo aquele mundo em forma, numa grande expectação de coisas solenes. (...) em muitos dos que ali estavam, a incredulidade não se dissimulava, senão até as conveniências da etiqueta. O cantor começou, sem grande cerimônia.[32]

Segundo Rocha Pombo, a apresentação foi um estrondoso sucesso. Mas fica claro como os músicos não-eruditos eram vistos pela elite com desconfiança e pouca consideração. O próprio Maul faz questão de frisar a diferença entre seu biografado e os boêmios "de esquina", reproduzindo ele mesmo os julgamentos feitos pela elite da época e que acabaram por implementar essa hierarquia entre os músicos não-eruditos:

> Nos áureos tempos das serenatas, quando ainda o violão sofria o repúdio dos salões burgueses, havia uma forte prevenção contra os "trovadores de esquina", os seresteiros solitários que se encostavam ao poste do lampião de gás e, tangendo as cordas do pinho, tiravam o sono aos moradores da Cidade Nova com os seus cantos roufenhos endereçados às "gentis donzelas" que habitavam os sobrados das ruas mal iluminadas. Mas não eram esses os verdadeiros seresteiros boêmios que já encontravam as casas de boa gente abertas ao seu ingresso. Catullo tinha o seu grupo de tocadores de violão, cavaquinho, flauta, flautim, saxofone, ofcleide e clarineta, com o qual organizava os seus "choros" das madrugadas. Pelo traje e compostura dos que compõem a fotografia que ilustra este texto [uma fotografia com sete músicos de fraque em pose solene], pode-se ajuizar da condição desses semeadores de melodias românticas. Eram todos funcionários públicos, homens com família constituída, de reputação ilibada, e muitos deles com diplomas do Instituto Nacional de Música. Para distingui-los dos capadócios, o poeta chamava-os de "serenateiros" e não de seresteiros, apelido que deixava aos trovadores vadios sem categoria social definida. Era assim, de roupa escura e de gravata de laço feito em colarinho duro de ponta virada, no rigor da moda da época, que eles se apresentavam nas suas tocatas noturnas.[33]

O Rio de Janeiro do início do século XX estava, nas palavras de um cronista da época, "civilizando-se". Os primeiros anos da República tinham sido anos de árduas lutas pela definição de quem ocuparia o poder.[34] Quando Campos Sales assumiu a presidência, em 1898, foi firmado um pacto com as oligarquias de São Paulo, Minas Gerais e (inicialmente) Rio Grande do Sul, pelo qual acertou-se que apenas deputados aceitos pelos governadores dos estados (ou seja, os chefes das oligarquias) seriam admitidos no Congresso. A chamada "política dos governadores" significou, além do retorno das velhas oligarquias ao poder, um período de grande tranqüilidade política, ou seja, de anulação de resistências e oposições.

Essa consolidação política criou condições para que a então capital da República fosse reconstruída e se tornasse a vitrine do país no exterior. As reformas foram implementadas pelo sucessor de Campos Sales, o também paulista Rodrigues Alves, entre 1903 e 1906, e capitaneadas pelo prefeito por ele indicado, Francisco Pereira Passos, arquiteto e ele próprio filho de fazendeiros.

Em 1857, Pereira Passos tinha ido a Paris estudar arquitetura. Paris sofreu uma reforma geral entre 1853 e 1858, e o futuro reurbanizador do Rio de Janeiro chegou a tempo de acompanhar as últimas obras. O arquiteto responsável por essa reurbanização foi o barão Georges Haussmann, que substituiu ruas estreitas por grandes avenidas, destruiu bairros operários superpovoados e embelezou a cidade, construindo obras como a Ópera.

Pereira Passos promoveu o que se chamou a "haussmanização" do Rio de Janeiro. Abriu a avenida Central (posteriormente renomeada avenida Rio Branco) demolindo 590 casas em um ano e meio e agravando imensamente o problema de falta de moradia para as pessoas sem recursos, despejadas dos cortiços. As antigas ruelas do Centro da cidade foram literalmente varridas do mapa para dar lugar a um *boulevard* de 33m de largura e 2km de extensão, onde só se permitiu a instalação de empresas estrangeiras e nacionais, estabelecimentos de recreação e de consumo de luxo, bibliotecas, teatros, igrejas e órgãos do governo. O Teatro Municipal, inspirado na Ópera de Paris, foi projetado pelo próprio filho de Pereira Passos.

Além de abrir avenidas e demolir casas populares, Pereira Passos quis extirpar os vários costumes "bárbaros e incultos" do Rio de Janeiro: o comércio de leite em que as vacas eram levadas às portas das casas, a criação de porcos, a exposição de carnes nas portas dos açougues, a venda de alimentos por ambulantes ou em quiosques, e também manifestações musicais como o entrudo e os cordões.[35]

Nesse ambiente civilizador, glorificador de hábitos e estéticas parisienses, elogiado por uma imprensa que rapidamente se especializou em louvar as reformas, não é de se estranhar que uma imagem negativa em relação aos

músicos de rua tenha se formado. Essa imagem mostrar-se-ia muito pervasiva, o que torna compreensível a "forte prevenção" e o "repúdio" aos tocadores de violão a que se refere Carlos Maul. É bastante conhecido o primeiro capítulo de *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, em que o autor cita o assunto:

> (...) a vizinhança concluiu logo que o major aprendia a tocar violão. Mas que coisa? Um homem tão sério metido nessas malandragens!
> Uma tarde de sol – sol de março, forte e implacável – aí pelas cercanias das quatro horas, as janelas de uma erma rua de São Januário povoaram-se rápida e repentinamente, de um e de outro lado. Até da casa do general vieram moças à janela! Que era? Um batalhão? Um incêndio? Nada disto: o Major Quaresma, de cabeça baixa, com pequenos passos de boi de carro, subia a rua, tendo debaixo do braço um violão impudico.
> É verdade que a guitarra vinha decentemente embrulhada em papel, mas o vestuário não lhe escondia inteiramente as formas. À vista de tão escandaloso fato, a consideração e o respeito que o Major Policarpo Quaresma merecia nos arredores de sua casa diminuíram um pouco. Estava perdido, maluco, diziam.

Em Lima Barreto como em Maul, o imaginário relacionado com o tocador de violão estava intimamente ligado ao imaginário relacionado com as prostitutas. Falava-se do "violão impudico", em que os "capadócios" tocavam às "gentis donzelas das ruas mal iluminadas".[36]

Os músicos, porém, não desapareceram. Mesmo os de cordões e entrudos, perseguidos, reuniam-se em locais protegidos, como a conhecida casa da "Tia" Ciata. Aos poucos, criou-se um espaço para eles, o que de início só foi possível justificando sua presença, acomodando-a ao discurso de civilização. Daí surgiu a hierarquia interna entre os seresteiros, que se dividiam entre "capadócios" — categoria de acusação para falar dos outros — e "artistas" — eles próprios.

Vianna Jr. (1994:36) descreve como diversos intelectuais da elite passaram a convidar esses "músicos populares" para seus salões — caso de Melo de Moraes Filho. Esses intelectuais, interessados nos músicos do ponto de vista do folclore ou das criações culturais "autenticamente brasileiras", acabaram aos poucos criando vias de acesso e de legitimação da presença da música não-erudita entre a população mais rica. Essa presença, que nos primeiros salões realizados causava ainda certa desconfiança, espanto ou incredulidade, com o tempo tornou-se uma "moda da regionalização" ou um "gosto pelo *exótico nacional*", que "punha em moda o *folclórico*".[37] Se na época da juventude de

Villa-Lobos a música popular era vista com desconfiança e preconceito, algumas décadas mais tarde esse "exótico" já poderia ser apropriado por alguns como a própria essência do nacional.

Os anos de aprendizado de Villa-Lobos

O meio básico de pertencimento de Villa-Lobos na juventude era o dos instrumentistas eruditos que trabalhavam em orquestras. O documento mais antigo referente ao compositor constante de seus arquivos é o programa de um concerto executado em 21 de março de 1904 pela orquestra de uma sociedade sinfônica, o Club Francisco Manoel. No programa, o nome de Villa-Lobos é citado entre os instrumentistas do naipe de violoncelos. Há também outro programa de um concerto realizado em 13 de agosto, do qual o compositor também deve ter participado.

Villa-Lobos não foi além dos estudos secundários, que já eram um privilégio nos primórdios da República. Silva afirma que o compositor teria prestado exame para ingressar no Colégio Pedro II, e Peppercorn diz que um pesquisador teria achado em 1941 um registro de sua matrícula nesse colégio. Contudo, a pesquisa coordenada por Mariz em 1994 encontrou apenas documentos que comprovavam sua passagem por estabelecimentos de ensino primário no Rio de Janeiro, não conseguindo localizar registro algum nos arquivos do Pedro II.[38]

Em 1904, Villa-Lobos, com 17 anos de idade, se inscreveu no Instituto Nacional de Música para ter aulas de violoncelo num curso noturno, conforme atesta um documento localizado por Pereira (1995:197) nos arquivos do INM, a atual Escola Nacional de Música da UFRJ.

Os cursos noturnos faziam parte de um projeto dos professores do instituto para manter e ampliar o espaço da música erudita no Rio de Janeiro logo após a proclamação da República. No Império, os poucos músicos eruditos brasileiros moviam-se dentro do *establishment* da corte, onde a música clássica era apresentada, em concertos de câmara em salões, em apresentações no Teatro Lírico ou nos *clubs* Beethoven e dos Diários. Needell (1987: 77) comenta que os intervalos das apresentações de ópera eram enormes, para possibilitar contatos de negócios, sendo o Teatro Lírico um dos lugares privilegiados para tais contatos.[39] Com a proclamação da República, o espaço dos músicos teve de ser redefinido e defendido pelos próprios interessados.

O plano de criação dos cursos noturnos foi justificado em março de 1900 por José Rodrigues Barbosa,[40] crítico musical e professor honorário do instituto, em um ofício no qual afirmava:

> A criação de cursos noturnos é uma necessidade para o ensino profissional, e poderá proporcionar ao Instituto a formação de orquestras, dando-se ensino especial para esse fim à noite, quando pode afluir a freqüência de alunos. Como é sabido, a grande freqüência do Instituto nos cursos diurnos é quase exclusivamente de alunas, e destas mui raramente alguma se resolve a tomar parte em conjuntos instrumentais. Com os "Cursos Noturnos" teremos a freqüência de alunos, que abraçarão a nova carreira profissional que se lhes depara. Daí a probabilidade de formação de orquestras-modelo, as execuções das obras dos grandes mestres, e a educação musical do grande público pela audição.[41]

Ainda em 1904, no entanto, esses cursos foram suspensos pelo novo diretor, o também compositor Henrique Oswald, sob a alegação de que "importam em grave prejuízo para o ensino diurno, onde podem ser aproveitados tantos professores, aliás distribuídos por classes quase sem freqüência, como são as daquele curso". O único registro do nome de Villa-Lobos no Instituto Nacional de Música é o de seu ingresso como aluno no curso noturno; após 1904, ele deixa de constar dos registros dos alunos ali regularmente matriculados até 1914.[42]

O meio restrito dos instrumentistas eruditos não foi, contudo, o único meio que Villa-Lobos freqüentou na juventude. São várias as indicações de que ele teria também convivido com os chorões. Em seu relato a Mariz, o compositor afirmou que, quatro anos após a morte do pai, mudou-se para a casa de uma tia, a fim de poder conviver com os chorões em suas noites de boemia, o que era proibido pela mãe. Como diria anos depois a Mindinha, sua segunda esposa, "quando entrei naquele meio [dos chorões] não foi para me divertir, e sim para me imbuir daquele clima".[43] Hermínio Bello de Carvalho cita um depoimento de Di Cavalcanti no qual o pintor se recorda de um jantar com Villa-Lobos e com o poeta e chorão Jaime Ovalle, que, quando "estava tocando violão e chegava o Villa, já dizia: 'Lá vem o violão clássico'".[44] Os cunhados de Villa-Lobos lembram-se também de visitas do sambista Sinhô e do próprio Catulo da Paixão Cearense, "amigo do tempo das serestas", ao compositor.[45]

Não é possível saber quando realmente Villa-Lobos começou a conviver com os chorões e qual a duração ou a qualidade de seu contato com eles. Vale recordar, no entanto, que ele ocupava a mesma posição socioeconômica,

freqüentava os mesmos lugares e trabalhava também como músico na mesma cidade. Certamente, essa convivência teve impacto em sua formação. Além de não ter seguido uma formação musical erudita rigorosa, Villa-Lobos formou-se musicalmente também em contato com a música popular urbana carioca.

As informações sobre o compositor nos anos seguintes são mais dispersas no tempo: Villa-Lobos teria feito realmente alguma viagem entre 1905 e 1906 e entre 1910 e 1912? Para onde? Com que objetivos? Não foi possível encontrar informações a seu respeito durante esses períodos; por enquanto, nada se pode afirmar ao certo sobre o assunto, exceto que as histórias que contava caracterizam-se pelo exagero e pela fantasia.

Por volta de 1908, Villa-Lobos mudou-se para Paranaguá, cidade portuária do estado do Paraná. Não há informações fidedignas a respeito dos motivos que o levaram a ir para essa cidade, mas provavelmente mudou-se em busca de trabalho.[46] Em Paranaguá, ao menos, arranjou-o facilmente. O Rio de Janeiro não oferecia colocação profissional para jovens nessa época, quando o compositor tinha 20 anos. Chalhoub (1986:26) lembra que as características do fluxo migratório que chegava à cidade levaram a grande concentração de pessoas entre 15 e 30 anos. A chegada em grande número de jovens tornava impossível a absorção de toda a mão-de-obra disponível pelo mercado de trabalho, o que por sua vez fazia com que os empregadores, aproveitando-se da situação, pagassem pouco, demitissem com grande facilidade e exigissem o cumprimento de longas jornadas de trabalho. De fato, o fascínio da "*belle époque* carioca" era para poucos.

Sobre a estada de Villa-Lobos em Paranaguá, uma fonte de informação é o manuscrito, já citado no primeiro capítulo, escrito por um habitante da cidade. J. Lino cita em seu "manifesto" um trecho do livro *História do Club Litterario*, de Aníbal Ribeiro Filho: "[Villa-Lobos] desenvolveu atividades no comércio, como modesto empregado das firmas Alberto Veiga e Irmãos e Elísio Pereira e Cia., tendo pertencido, também, à banda da Associação dos Empregados do Comércio — entidade musical que animava os bailes da Sociedade Dançante Brisa da Marinha, nos salões do Club Litterario".[47] Nas horas de folga de seu trabalho no comércio local, Villa-Lobos participava portanto de uma pequena orquestra local, mantendo seu vínculo com a música.

J. Lino cita também alguns artigos de jornal escritos por Benedito Nicolau dos Santos, músico e musicólogo paranaense que viveu com Villa-Lobos em Paranaguá. Em *O Correio do Paraná* de 3 de março de 1933, Santos escreve que

em Paranaguá – nesta época – não se admitia, aí, que houvesse, no mundo, maestro melhor que o RAPOSO – aliás, bom amigo e músico, bem para o seu tempo. Inacreditável, ainda, que Heitor Villa-Lobos, o maior regente brasileiro, o gênio que assombrou Paris e o velho mundo, e irá assombrar em breve o Rio de Janeiro, no próximo mês, houvesse tocado, obscuramente, seu violoncelo e, por muito tempo, na "orquestra" do velho Raposo – de quem ouviu alguns pitos![48]

Outro artigo transcrito por Lino foi publicado no jornal *O Dia*. Nele, Santos se refere provavelmente ao concerto realizado em 1908 no Teatro Santa Celina, de Paranaguá, cujo programa se encontra no Museu Villa-Lobos. Nessa noite, de acordo com o programa, Villa-Lobos tocou uma obra de Tchaikowski (*Chanson triste para violoncello*) e uma composição sua chamada *Recouli?... (Melodia caracteristica)*, "oferecida e escrita propositalmente para a 'Estudantina Paranaguense' e regida pelo autor". Além disso, constam do programa mais duas composições do próprio Benedicto Nicolau dos Santos, entre outras. Segundo Santos:

> Há vinte e seis anos também Heitor Villa-Lobos – que já rascunhava uns pedaços de ópera e de música indígena –, era despachante, e o rabiscador desta crônica qualquer coisa da Alfândega de Paranaguá. Sonhávamos ali ambos com a Música Brasileira! Ele, já futurista precoce; eu, tradicionalista ainda, moderado. Mas o que havíamos de inventar e pretender – onde e em que tempo? – Meu Deus!... Assim, inventamos e pretendemos iniciar, em Paranaguá, uma série de concertos originais: metade futurista e metade tradicionalista – e o povo (!) julgaria, com imparcialidade.
> Resultado: ficou a idéia só no primeiro concerto, porque a receita não deu para completar o aluguel do Santa Celina – mesmo, com "o que não ficava bem ficar-se devendo"– ainda, aos porteiros e bilheteiros. O velho Bório (dono) perdoou-nos a programação do concerto e "se pôs a viola no saco".[49]

Estes relatos não nos falam nada da imagem de um compositor que teria buscado desde cedo enriquecer seu saber folclórico viajando por todo o país. Ao contrário, segundo Aníbal Ribeiro Filho, "desejando ele [Villa-Lobos] transferir-se para o Rio de Janeiro, sua terra natal, e não possuindo recursos para fazê-lo, seus dedicados amigos e companheiros angariaram os fundos necessários para que Villa-Lobos pudesse regressar ao Rio, dedicando-se à Arte Musical, em um meio mais adiantado e de melhores oportunidades".[50]

Ao retornar ao Rio de Janeiro, Villa-Lobos estava decidido a dedicar-se exclusivamente à música. Em 6 de junho de 1909, participou de uma apresentação no Instituto Nacional de Música, tocando em seu violoncelo a peça *O cisne*, de Saint-Saëns, acompanhado ao piano por Ernesto Nazareth. O programa é revelador: apesar de estar na mesma faixa etária das alunas do INM que se apresentavam na mesma noite, Villa-Lobos apresenta-se como músico independente: o concerto contava "com o valioso e gentil concurso dos maestros Humberto Milano, Ernesto Nazareth, H. Villa-Lobos e alunas D. D. Herminia, Martha, Ottilia Stoffel e Carmen Barcellos".

Em 1912, Villa-Lobos partiu em viagem pelo Norte e pelo Nordeste do país como violoncelista da companhia do ator Alves da Silva, que era acompanhada por uma orquestra formada por músicos convocados pelo maestro Luís Moreira. Vicente Salles (1979:11) relata que a companhia incluía os gêneros mais variados: operetas, mágicas, revistas, dramas e comédias. As viagens eram feitas em navios costeiros, pois não havia ainda na época uma estrutura viária que possibilitasse esses grandes deslocamentos por terra.

Salles menciona que apenas uma peça composta por Villa-Lobos nesse ano, a nº 5 da série *Miniaturas* para canto e piano, registra a data da composição e o local: Bahia, 5 de março de 1912. Em 15 de abril, Villa-Lobos já se apresentava com a companhia no Teatro da Paz, em Belém.

As cidades de Belém e de Manaus tinham intensa programação artística no auge do ciclo da borracha. O governo era pródigo no financiamento de grandes produções trazidas diretamente da Europa; havia um público na elite local acostumado a essas apresentações e rapidamente surgiu uma numerosa crítica nos jornais dessas cidades.[51]

Em 1912, no entanto, a região se achava em plena crise econômica. Sem a subvenção do governo, já não se contratavam as grandes companhias líricas italianas. Nesse ano, foi realizada a última grande temporada artística da cidade de Belém, aberta por uma companhia espanhola de óperas e operetas. A crise econômica já era tão severa no estado do Amazonas que a companhia decidiu não seguir viagem até Manaus.

Foi então que a companhia Alves da Silva ali se apresentou. Salles cita as avassaladoras críticas publicadas nos jornais da época, confrontando seu desempenho com as apresentações da companhia espanhola que tinha acabado de deixar Belém. A cada espetáculo a impressão deixada era mais melancólica; em 17 de maio, pouco mais de um mês após a chegada de Alves da Silva em Belém, o empresário que o contratara anunciava o rompimento do contrato, e que a companhia seguiria para Manaus por conta própria. Lá, o fracasso financeiro dissolveu a companhia.

Villa-Lobos viajou como músico acompanhante, mas realizou também concertos por conta própria. Seu nome é citado acompanhando cantores no *foyer* do Teatro da Paz em Belém em 15 de abril de 1912, e como atração principal no Teatro Amazonas em 23 de junho e em 7 de setembro do mesmo ano.

Conforme já mencionado no primeiro capítulo, apenas especulações de caráter finalista podem atribuir às viagens de Villa-Lobos (às que comprovadamente ocorreram...) o objetivo de coleta de material folclórico, mesmo porque não existe nenhum material coletado nos arquivos do compositor, ao passo que lá está o programa de sua apresentação no Teatro Amazonas, por exemplo. É certo, porém, que não foram poucas as experiências vividas por Villa-Lobos nessas viagens realizadas entre 1908 e 1912. Ele teve de fato a oportunidade de aprender sobre as dificuldades relacionadas com os empreendimentos artísticos; e pode ter tido também contato com músicos das regiões que visitou. O que elas marcam, no entanto, é o início de sua carreira como músico profissional.

A imagem que serve de epígrafe a este capítulo nos mostra um jovem Villa-Lobos em pleno processo de formação.

Vimos como ele teve um contato iniciático com a música erudita em sua infância, por intermédio do pai, como não teve uma formação artística "clássica" para atuar como músico, e como viveu num mundo social em que era forte a presença de outra ética, a dos "chorões".

Assim, se, por um lado, Villa-Lobos não sofreu restrições ou teve que seguir modelos acadêmicos de produção artística — ao contrário dos compositores europeus e dos grandes compositores eruditos brasileiros que o antecederam e foram estudar na Europa —, por outro, teve uma formação totalmente diversa daquela dada a seus pares na arte erudita, tendo convivido com pessoas de outro mundo social.

Essas condições foram propícias ao surgimento de um produtor de quebras e rupturas: alguém que conheceu sua arte a partir de uma leitura particular, construída pelo autodidatismo, e que seria capaz de nela inserir elementos de outras origens. Isso teria também várias outras conseqüências no que diz respeito à posição a ser ocupada por alguém que, nos anos subseqüentes, iria se relacionar intimamente com os herdeiros da ética do artista europeu em seu próprio território, a cidade de Paris.

O que ainda faltava ao Villa-Lobos da fotografia era mais um componente, que só surgiria alguns anos mais tarde. A imagem do jovem da foto ainda é a de um autêntico *monsieur*. Faltava-lhe a determinação do lugar possível de ser ocupado por um grande músico: a do compositor que expressaria a cultura brasileira.

CAPÍTULO 3

A sociogênese da música nacional

Mikhail Glinka

Alberto Nepomuceno

Carlos Gomes

Richard Wagner

Enquanto o conceito de civilisation *inclui a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, o conceito de* Kultur *reflete a consciência de si mesma de uma nação que teve que buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como espiritual, e repetidas vezes perguntar a si mesma: "qual é, realmente, a nossa identidade?"*

Norbert Elias

Reconhecendo o compositor brasileiro

O reconhecimento de Villa-Lobos como o grande compositor erudito brasileiro assume diversas formas em diversas linguagens ao longo de diversas épocas. Contudo, há um ponto em comum entre essas leituras: sua música é sempre associada à representação da "nação". Em suas composições, ele teria emprestado "expressão universal" a todas as músicas produzidas pela "nação brasileira".

O musicólogo Andrade Muricy, por exemplo, atribui a falta de definição formal que vê nas obras de Villa-Lobos ao fato de ele, como compositor brasileiro, não ter como compor diferentemente:

> A sua experiência viera se fazendo, como vimos, sem nada de preconceituoso, em meio de saborosa boêmia, em pleno prazer. (...) Se lhe aconteceu compor um oratório logo em seguida a uma seresta, foi somente em conseqüência da complexidade da sua natureza, contrastada, ilógica, como a do Brasil, mas, como esta, duma vitalidade irreprimível. (...) O que, sim, buscava Villa-Lobos exprimir: a nebulosa brasileira com as suas incompletações de estilo, mas, também, com a sua aptidão real para viver e afirmar-se. Um mundo anímico desconforme, onde momentos de pura delícia, de preguiçosa sensualidade, do sabor adstringente dos nossos frutos tropicais, alternam e se entrelaçam com os da barbaria originária. Representativo cabal dessa instabilidade, Villa-Lobos só excepcionalmente poderia ser simples e linear.[1]

De acordo com Muricy, a "natureza" de Villa-Lobos se confunde com a "natureza" do Brasil, da qual ele "é representativo". A acepção da palavra natureza é dupla, e o deslizamento semântico que ela permite é utilizado para se falar do compositor e do país: a natureza de ambos pertence tanto ao pólo da natureza física — à "vitalidade irreprimível" e ao "sabor adstringente dos nossos frutos tropicais" — quanto ao pólo da natureza espiritual — "contrastada,

ilógica", "de preguiçosa sensualidade". Villa-Lobos e sua música constituem "frutos tropicais" dessa complexa natureza nacional. "Pura delícia", como o próprio Brasil que os origina.

As mesmas "naturezas" do país, do compositor e das suas obras surgem no estudo do maestro Arnaldo Estrella sobre os quartetos de cordas do compositor. Em sua apreciação dessas obras, Estrella se pergunta se esse "artista de temperamento impetuoso, se não selvagem, mas inundado de ternura, generoso e ao mesmo tempo autoritário, sensível e afetuoso, absorvente e afirmativo, enfim, uma personalidade forte", teria sido "uma expressão autêntica do homem brasileiro". Para ele, ao menos sua arte o foi:

> Bandeirante, desbravador dos territórios pátrios (...), se por um lado Villa-Lobos utilizou genialmente e universalizou as contribuições das três raças caldeadas no solo brasileiro, por outro, deu aos monumentos que criou com esse material dimensões de tal modo épicas, a tal ponto dramáticas, que nos sentimos impelidos a ver, na sua música, os apelos telúricos, as sugestões da natureza selvagem, das florestas terríficas, dos rios-mares, das cachoeiras desmedidas, daquele capítulo do Genesis que não foi escrito, na frase esculpida pelo gênio de Euclides da Cunha. A natureza bravia e o homem primitivo, dos "Sertões", têm o seu correspondente musical na arte de Villa-Lobos.[2]

Em seu ofício de músico profissional, o bom intérprete de Villa-Lobos é para Estrella aquele capaz de exprimir a "natureza" do compositor, reveladora da nação e por ela revelada:

> Villa-Lobos foi um grande, na sua obra, nas suas paixões, nos seus acertos e desacertos, em suma, na sua vida e na sua arte. É esse sentido de grandeza que o intérprete precisa, acima de tudo, captar e reproduzir, se quiser transmitir com fidelidade o pensamento musical de um compositor que não mascarou a sua personalidade, jamais traiu os seus sentimentos, que foi sincero, sem artificialismos, autêntico e puro como um primitivo, como o homem da terra onde as selvas cobrem imensidades territoriais que escapam ao seu domínio e conhecimento, mas cujos segredos o artista de gênio, que foi Villa-Lobos, intuiu e revelou em mensagem que descortina a alma brasileira, recôndita e misteriosa, aos próprios brasileiros.[3]

Não foram apenas músicos e musicólogos que reconheceram em Villa-Lobos e em sua música a expressão da essência da nação brasileira. O sociólogo Gilberto Freyre escreveu um artigo lamentando a perda do compositor, seu amigo pessoal, logo após sua morte. Nesse artigo, diz que Villa-Lobos conciliava o sentido universal de sua arte com um apego "quase provinciano à sua terra". Mas "a sua província, no Brasil, não era somente a terra carioca: era uma província menos real que ideal, com índios ainda selvagens a lhe rogarem, como a alguém de seu próprio sangue, que desse expressão moderna aos seus cantos e às suas vozes".[4] Com a morte de Villa-Lobos, o Brasil tinha perdido "o homem que maior repercussão deu até hoje à cultura mais autenticamente brasileira no estrangeiro".[5]

Gilberto Freyre foi também convidado por Mindinha a proferir a conferência de abertura do Festival Villa-Lobos de 1982, ano em que se comemoravam os 25 anos da morte do compositor. Na conferência, cuja transcrição se encontra no arquivo do Museu Villa-Lobos, o sociólogo destaca que a façanha do compositor foi se realizar como intérprete não de um "complexo sociocultural" europeu, "que é quase todo ele civilizado", mas "dos componentes de uma cultura como a brasileira, sentindo-se não só em incivilizados ou, ainda, em primitivos, ou naqueles que ainda não atingiram em cultura um grau de civilização, como em civilizados".[6] "Projetando-se empaticamente [e] penetrando" em uma "virgindade cultural brasileira" ainda não detectada, Villa-Lobos conseguiu "universalizar" os elementos mais "primitivos" da cultura brasileira:

> Quando estrangeiros incluem em seus repertórios criações brasileiríssimas de Villa-Lobos, reconhecem, nesse compositor, para eles inevitavelmente exótico – um exotismo carregado de universalidade – eles reconhecem que realmente esse poder empático de Villa-Lobos não se fazia a favor do puro primitivismo. Fazia-se a favor de uma sua capacidade de incorporar o primitivo a um complexo decisivamente civilizado que, entretanto, respeitasse o primitivo, assimilando-o. De modo que realmente, assim assimilado, o elemento primitivo na cultura brasileira se afasta da categoria geral de exótico. A universalidade de Villa-Lobos é a de reconhecer-se nele um grande intérprete de uma civilização em termos universais. Isso sim. Esse o grande triunfo desse brasileiro de gênio: ser tão do seu país, eu diria mesmo tão carioca, tão do lugar onde nasceu e se criou e, ao mesmo tempo, com esse poder de universalização da sua mensagem – porque toda grande música é uma mensagem – tornar-se caro aos mais sofisticados críticos de música em qualquer parte do mundo.[7]

A capacidade a que se refere Gilberto Freyre de dar ao "elemento primitivo na cultura brasileira" expressão civilizada *e* universal, pois os dois termos se entrelaçam — é através do filtro da civilização que algo é capaz de tornar-se universal —, deveu-se então à grande capacidade de empatia de Villa-Lobos. Essa empatia, no entanto, "esse poder extraordinaríssimo de certos criadores

(...) de interpretarem o que está fora deles" ao se projetarem "nesses outros eus, eus fora do verdadeiro eu"[8] foi realizada por um eu especificamente carioca, um eu moldado sob o impacto de "influências sociomusicais" quando ainda jovem no Rio de Janeiro. Como Freyre já dizia no título de seu artigo mais de 20 anos antes, Villa-Lobos era "pan-brasileiro mas carioca". Vale a pena transcrever integralmente a bela proposta analítica de Freyre, na qual ele compara o compositor ao sociólogo russo naturalizado americano Sorokim:

> Sorokim conta, nas suas reminiscências de infância, que os grandes impactos sobre ele não foram nem científicos nem literários: foram musicais. Recorda que, na sua meninice, ainda na Rússia, ouvia constantemente antigos cantos folclóricos cantados coletivamente por pescadores e por camponeses. Mas não só isso: isso era apenas a música popular que ele ouvia. Ouvia também música sofisticada, religiosa, música das mais sofisticadamente religiosas, segundo o catolicismo russo ou o cristianismo russo. E foram esses os grandes impactos sobre o futuro do grande sociólogo: impactos musicais. Era talvez de esperar que Sorokim viesse a realizar-se como compositor, como musicólogo ou talvez como professor de música. Nada. Veio a realizar-se como sociólogo: um dos maiores sociólogos modernos, sociólogo filosófico além de científico. Criativamente pensador.
> Vocês vejam como os impactos da formação de um indivíduo de superior talento parecem predispor esse indivíduo para certa vocação e entretanto ele se realiza noutra vocação. Direi que, no caso de Villa-Lobos, ele parece ter sido influenciado, como carioca, em grande parte, por impactos sociais, e direi que esses impactos sociais se tornaram nele sociomusicais. É um assunto para um estudo detalhado do que se pode chamar, ao lado de uma sociolingüística, uma sociomusicalidade.
> Suponho que muitos foram os impactos sobre a formação do menino Villa-Lobos. Desse impacto de convivência carioca, de convívio jovial carioca, não especificamente já musicais, porém mistos, sociomusicais, é que ele parece ter surgido. De modo que se pode admitir, de Villa-Lobos, que sobre o nascido e crescido carioca viriam a influir, em suas vocações empáticas ou, pelo menos, sobre sua predisposição empática, sua tendência a cariocamente compreender, dentro do que era ele próprio, outros eus, ao ponto de poder traduzir ou interpretar esses outros eus. Vamos imaginar que, como sociomúsico, ele começou a absorver em si influências sociomusicais vindas para um morador, como ele, quando plasticamente jovem, de um Rio de Janeiro, capital, na época do Brasil, como sons não abstratamente sons porém sons sociais confluentes, que viessem a confluir nele, carioca, dando-lhe uma perspectiva transcarioca, ultracarioca, pan-brasileira.
> Villa-Lobos foi, decerto, assim, sociomúsico, um dos maiores compositores que o mundo tem visto, um pan-brasileiro supremo, não só carioca, não só do sul do Brasil, mas um pan-brasileiro que chegou a compreender os Brasis mais remotos, os mais remotamente gaúchos, os mais remotamente amazônicos. Todos esses Brasis, empaticamente, ele chegou a compreender.[9]

A análise sociomusical de Gilberto Freyre poderia constituir um programa de pesquisa a respeito de Villa-Lobos. A essência carioca do compositor, moldada nos seus anos de formação (quando ele era "plasticamente jovem") sob o impacto do "convívio jovial carioca", aos poucos absorve sons em um Rio de Janeiro que centraliza todos os sons do Brasil, dos amazônicos aos gaúchos, do Oiapoque ao Chuí. Sendo, no entanto, capaz de ultrapassar sua essência carioca, Villa-Lobos constrói uma perspectiva que, de transcarioca, torna-se ultracarioca e atinge o estágio pan-brasileiro. Os sons que ele absorve são percebidos *através de uma essência social*, são utilizados quando já filtrados pela sensibilidade social do compositor: "sons não abstratamente sons porém sons sociais". Construídas através desse processo, as músicas de Villa-Lobos são a representação artística do Brasil social, compostas por alguém portador de uma dupla sensibilidade (um sociomúsico) que, a partir de sua essência social carioca, percebe através de um filtro social a essência musical brasileira.[10]

Outro pesquisador a realizar um mergulho profundo na música de Villa-Lobos em busca de suas raízes nacionais foi Gerard Béhague.[11] No primeiro capítulo de seu livro *Heitor Villa-Lobos; the search for Brazil's musical soul*, Béhague traça um perfil biográfico de Villa-Lobos construído basicamente pelo confronto de diversas fontes secundárias. Assim, diversos mistérios permanecem após seu estudo — um exemplo é a origem da tendência nacionalista de Villa-Lobos:

> Certamente, nenhum fio condutor especial no início da vida de Villa-Lobos, como escolaridade ou a influência de grandes figuras nas artes, pode ser identificado como o tendo predisposto a seus interesses "brasileiros". Sua própria identificação cultural e artística com o Brasil e a projeção de sua personalidade em coisas brasileiras parecem ter-se desenvolvido espontaneamente.[12]

No segundo capítulo, que ocupa a maior parte da obra, Béhague trata da substância musical de inúmeras obras do compositor. O capítulo é escrito sob a égide de Clifford Geertz, cujo texto "Arte como um sistema cultural" tem um trecho citado como epígrafe: "O problema principal apresentado pelo fenômeno agudo da força estética, venha ela na forma que vier ou como resultado da habilidade que for, é como localizá-la entre os outros modos de atividade social, como incorporá-la na textura de um padrão particular de vida". Para

Geertz, então, a arte aparece enquanto problema social quando se tenta estabelecer relações entre a substância estética das obras de arte e a substância social das "redes de significados" que compõem uma cultura.

Assim, a tarefa de Béhague nesse capítulo é tentar identificar os diferentes componentes culturais brasileiros na substância das músicas de Villa-Lobos. Ao analisar as *Danças africanas* para piano, por exemplo, ele discute a partir de uma análise musicológica se seu caráter é africano ou brasileiro:

> No máximo, o elemento africano dessas peças poderia ser encontrado em algum tipo de formações de escalas eqüi-heptatônicas, derivadas da afinação de xilofones africanos. (...) Mariz considerou as idéias melódicas de *Farrapós* "fluidas", em contraste com um "ritmo vigoroso e uniforme", que expressa "eficientemente a nostalgia e inquietude da raça negra". De fato, não há, em meu julgamento, nenhuma evidência de material melódico caripuna original; ao contrário, há fragmentos melódicos sincopados reiterando a síncope tradicional da 16ª, 8ª e 16ª notas que poderiam ser relacionados ao acento brasileiro dessa dança. (...) [A invenção rítmica] compõe-se de numerosas fórmulas de ritmos pontuados, padrões sincopados através de acentuações específicas dentro de grupamentos regulares, efeitos de ritmos cruzados, todos associados com a música popular do Rio ao invés de músicas folclóricas indígenas ou mestiças.[13]

Da mesma forma, a respeito dos *Choros nº 3*:

> Villa-Lobos explicou que as sílabas *Papi-pau, Papi-pau Brasil* são baseadas em características gerais da música dos negros nascidos no Brasil ou mestiços brasileiros ("mamelucos", de descendência branca e índia). Aqui, [contudo], a única referência possível a ser procurada é precisamente o caráter coreográfico urbano do tema transformado do exemplo 23. Estranhamente, a parte vocal do baixo (compassos 4, 6, 8 da p. 9 da partitura da editora Eschig) contém as palavras "Pará Makumba eh!", que no entanto soam africanas. Sabe-se que a palavra macumba, de provável origem kimundo, designa genericamente as religiões afro-brasileiras aculturadas, particularmente no Rio de Janeiro e Minas Gerais. Não é possível determinar definitivamente se houve uma intenção específica por parte do compositor de referir-se ao mundo cultural predominantemente negro.[14]

Béhague coloca-se, em seu estudo, como que "sobre os ombros" de Villa-Lobos ao compor, tentando descobrir que elementos de cada subgrupo cultural ele utiliza para compor uma música brasileira, discordando de suas caracterizações, discutindo com ele se tal ou qual elemento é realmente o que ele acredita que seja. Mais do que falar sobre Villa-Lobos, Béhague discute com ele sobre a composição de uma música nacional brasileira.

Apesar da diversidade de orientações dos trabalhos aqui citados, em todos eles Villa-Lobos é reconhecido enquanto compositor brasileiro. Todos utilizam-se da noção de nacionalidade como um instrumento heurístico. Villa-Lobos é então aclamado como o representante da nação (sob as várias concepções do termo) no campo da arte musical.

No presente trabalho, o conceito de nação não é tomado como um instrumento heurístico a auxiliar a análise da trajetória do compositor. Não se trata aqui tampouco, porém, de anulá-lo denunciando seu caráter de signo arbitrário. As representações sobre a nação e sobre a música nacional são feitas e refeitas ao longo do tempo quando colocadas em jogo por diferentes atores: elas são aqui vistas como *idéias que possuem uma existência social e cujo conteúdo está sempre em processo*.

Trata-se, portanto, de ver como essas idéias são colocadas em causa por Villa-Lobos e por pessoas que o rodeiam; como os compositores e críticos a elas dedicados implementam o projeto de construir "nação" e "música nacional" e como as naturalizam ao longo desse processo, impingindo-lhes um estatuto ontológico; como, enfim, as idéias e as realidades por eles criadas acabam, em retorno, influenciando suas trajetórias de modo decisivo.

O restante deste capítulo tratará dos antecedentes históricos da música erudita de caráter nacional e do seu desenvolvimento no Brasil. Quando Villa-Lobos surge no cenário musical, muito já havia ocorrido no sentido da criação de uma música nacional brasileira. Para compreender o processo que o levou a ser considerado o grande compositor brasileiro sem idealizar sua trajetória, é preciso antes conhecer essa história.

Gênese e crescimento da música nacional na Europa

As histórias nacionais oficiais dos países europeus costumam referir-se a eras heróicas em que, há milhares de anos, os primeiros habitantes de uma determinada região já carregavam o germe do espírito nacional. De forma equivalente, os pioneiros dos Estados Unidos teriam ido construir a nação. No Brasil, o ato de fundação da nação teria ocorrido no momento do seu descobrimento: o povo teria se formado através do encontro amistoso de três raças e constituído um "homem cordial", um mestiço de valor. Todas as histórias nacionais buscam suas origens em um passado remoto, e o seu desenvolvimento é apresentado como um processo natural de crescimento e maturação.

O processo de construção das nações foi, contudo, diferente. Mesmo na Europa, territórios eram dominados por meio de conquistas e alianças, em um processo que constituiu não uma história de nações que foram aos poucos se afirmando com suas características próprias, mas uma complexa sucessão de principados e reinos que lutavam entre si. A idéia da existência de *nações* constituídas por um povo com uma *cultura* que lhe é peculiar e com um *espírito* que lhe é próprio surgiu apenas no século XVIII, pela pena de pensadores que aos poucos se afirmariam, mais e mais, como alemães.

Norbert Elias realizou, em 1939, um estudo da sociogênese do conceito de *Kultur* entre esses pensadores.[15] Segundo Elias, havia nessa época uma enorme distância social entre a aristocracia das cortes alemãs e a classe média burguesa. As cortes imitavam o modelo francês de comportamento: o uso da língua francesa era valorizado, os sentimentos eram ocultados e controlados pela razão, e as regras de etiqueta faziam com que as outras classes, que não se ocupavam desses cuidados, fossem vistas como bárbaras. Já as classes médias, completamente excluídas do acesso à vida de corte — e portanto completamente impedidas de realizar qualquer ação política —, buscavam a realização pessoal além dessas "falsas aparências", investindo em seu desenvolvimento espiritual e artístico e em sua formação intelectual. Segundo Elias, a síntese dessas realizações acabaria por constituir uma *Kultur* própria, motivo de orgulho da nação alemã.

Na França, a história foi diferente. A infiltração de elementos da burguesia nos círculos aristocráticos implicou a permeabilidade de valores entre uma classe e outra — falava-se a mesma língua, liam-se os mesmos livros. Assim, quando a burguesia ascendeu ao poder e "tornou-se a nação", seu projeto não era destruir os valores da aristocracia, mas reformá-los e aperfeiçoá-los. Tais valores, no entanto, não se restringiam à política (ou, nos termos acusatórios da classe média alemã, às "aparências" e "etiquetas"), mas abrangiam também valores intelectuais, artísticos e morais: constituíam a *civilisation*, resultado complexo do progresso da humanidade (e não apenas da França), produto do refinamento dos costumes e do conhecimento guiado pela razão. Após a consolidação da burguesia no poder, a *civilisation* foi utilizada para arrancar o resto da humanidade da ignorância e da irracionalidade. O processo de melhoria das instituições, a ação em conformidade com a "natureza das coisas" (com as leis que determinam seu funcionamento, descobertas pela razão) deveriam se estender a todos os povos. Era dever dos povos mais avançados ajudar os mais atrasados a diminuir sua defasagem, a progredir na linha de evolução da humanidade.

Para a classe média alemã, porém, a *Zivilisation*, retrato da sua aristocracia odiada e desprezada, era um valor de segunda classe, compreendendo apenas a superfície da existência humana. A verdadeira essência do homem seria encontrada na peculiar manifestação do espírito de cada povo, nas suas realizações individuais, na sua *Kultur*. Com o tempo, essa antítese de origem social se tornaria nacional. Se a *Kultur* passou então a dizer respeito ao caráter nacional alemão, a *Zivilisation* passou a designar o caráter nacional francês. Essas idéias seriam pervasivas e teriam sua eficácia estendida por muito tempo. Elias cita um dicionário alemão de 1897 que declara que "*Zivilisation* é o estágio pelo qual tem que passar um povo bárbaro a fim de atingir uma *Kultur* mais alta em indústria, arte, ciência e atitudes".[16]

O pensador que operou uma grande síntese teórica nessas idéias foi Johann Gottfried Herder. Herder preocupou-se em responder à questão de como a nação alemã, espalhada e ainda não unificada, poderia atingir a consciência de si mesma. A primeira coisa a fazer, segundo ele, era despir-se da imensa influência das idéias francesas. Oitenta anos antes de Herder, Leibniz já criticava os escritores que, "procurando alcançar a sombra francesa, deixam escapar a realidade alemã"; no entanto, o próprio Leibniz não indicava sobre o que fundar essa especificidade cultural alemã.[17] Foi Herder quem enunciou em seus escritos que o depositário do gênio nacional era o povo, e, mais especificamente, os camponeses, que, por viverem mais perto da natureza, tinham preservado costumes primitivos e sofrido menos influência de povos estrangeiros.[18] Dessa forma, os mesmos camponeses que até então eram vistos como uma massa miserável que representava uma possível ameaça à ordem estabelecida, como atrasados e ignorantes, tornavam-se agora objeto de culto, um modelo e uma fonte de inspiração para artistas que, imergindo no povo, buscavam raízes "genuinamente nacionais" para suas produções. Nas palavras de Jakob Grimm, que desenvolveu um trabalho de coleta de contos e poesias populares alemães, a poesia popular era uma poesia da natureza: as poesias não eram feitas, apenas cresciam, como árvores, entre o povo que as criava, escrevendo-se a si mesmas.[19]

Mas recorrer à sabedoria do povo significava também afastar-se da sabedoria da *civilisation* dos franceses, do saber iluminista: significava exaltar o "natural" e o "espontâneo" em detrimento da razão e do planejamento consciente. Herder e seus seguidores queriam assim substituir o universalismo de modelo único da *civilisation* por um universalismo de outro tipo: um universalismo que respeitasse as manifestações particulares de cada povo, que legitimasse as várias encarnações que diferentes condições materiais produziam sobre uma mesma essência humana. Era o universalismo da *Kultur*.

O projeto que Herder propunha não era, pois, um projeto civilizatório como o projeto francês, mas um projeto de coleta dos diversos elementos das *culturas* dos diferentes povos, para que se conhecesse o "espírito" de cada nação. Em seu ensaio *Von der Ähnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst* ("Da semelhança da arte poética dos meios ingleses e alemães"), escrito em 1777, Herder exortava estudiosos de diferentes nações a trabalharem nesse projeto:

> E mesmo na Europa há ainda toda uma série de nações deixadas ao abandono e não descritas. Estonianos e letões, poloneses e russos, eslavos e prussianos – eles não tomaram a tarefa de recolher seus cantos, como o fizeram os islandeses, os dinamarqueses e os suecos – sem falar dos ingleses, ou mesmo dos povos do Sul. E no entanto, há entre eles várias pessoas cuja função é estudar a língua, os modos, as maneiras de pensar, as velhas superstições e os costumes de sua nação! E se eles o fizessem, eles forneceriam às outras nações a mais viva das gramáticas, o melhor dicionário e a história natural de seu povo.[20]

Vê-se que a intenção de Herder era universalista, pois ele desejava realizar um estudo de todas as manifestações culturais da humanidade; no entanto, tratava-se do universalismo do particular, do universalismo do específico. Em 1778, de fato, ele publicava um volume de *Volkslieder* ("Canções populares") que incluía, entre outras, traduções de canções inglesas, francesas, dinamarquesas e espanholas.[21]

Seguiu-se assim uma verdadeira onda de recolhimento de "cultura popular". Surgiram em língua nativa coletâneas de canções russas, suecas, sérvias e finlandesas. Após o aparecimento do famoso livro de contos dos irmãos Grimm em 1812, surgiram obras de contos húngaros (1822), noruegueses (1841) e russos (1855). Poesias inglesas publicadas por Percy em 1765 e descritas como composições de menestréis de alto *status* nas cortes medievais foram então relidas como poesias populares.

Em 1851, o casal real inglês patrocinou uma International Exhibition, em que foram expostas máquinas gigantescas produzidas pela Revolução Industrial, porcelanas da China, cristais da Boêmia. Era a primeira de uma série de exposições universais, que se tornaram verdadeiras "exibições identitárias" dos diferentes países agora tornados nações.[22] As exposições recebiam um contingente enorme de visitantes de toda a Europa, disseminando em um processo verdadeiramente educativo as características de cada nação e, dessa forma, naturalizando a própria idéia de "nação". Construíam-se, assim, novas identidades coletivas: um camponês da Bavária e um nobre alemão da Prússia, ou um habitante da Calábria e um toscano, cujas semelhanças identitárias estavam longe de ser óbvias, tornavam-se então alemães ou italianos, e aprendiam a comportar-se como tal.

Aquilo que para Herder destinava-se à construção de um saber universal foi aos poucos sendo apropriado para fins diversos. As demonstrações identitárias tornaram-se afirmações de independência política, afirmando a necessidade de se conhecer e exaltar o "tipicamente nacional". Assim, a coletânea de canções alemãs *Des Knaben Wunderhorn* recebia em 1808 uma edição especial para estimular a "consciência nacional" e auxiliar a libertar a Prússia dos franceses. Na Suécia, após a perda do território da atual Finlândia para a Rússia em 1809, foi formada uma sociedade que fazia leituras de baladas suecas e que trabalhava para o renascimento das "virtudes góticas". O mesmo ocorria entre os gregos contra os turcos, entre os poloneses contra os russos, entre os italianos contra a Áustria, entre os belgas, entre os escoceses. Eram movimentos ao mesmo tempo de autodefinição (ou seja, de construção de uma tradição e de um caráter nacionais) e de libertação (ou seja, de afirmação dessa cultura nacional perante as outras nações).[23] Assim, essa afirmação das nações acabou gerando inúmeras guerras em seu nome.

Além de guerras, porém, essa afirmação também gerou novas formas estéticas. Para expressar uma nova concepção de um mundo dividido em povos, novos gêneros literários e artísticos foram criados. Em 1790, Haydn fez arranjos para canções escocesas. Entre 1810 e 1818, Beethoven harmonizou 57 cantos irlandeses, 25 canções gaulesas, 37 escocesas e algumas italianas, seguindo o projeto universalista de Herder. Chopin compôs suas *Polonaises*, Berlioz uma *Marcha húngara*, Liszt as *Danças húngaras*. Todas essas buscas representaram, no entanto, uma quebra muito pequena em relação aos cânones da música erudita "européia", "ocidental" ou "universal" — termos intercambiáveis que se referiam às formas musicais empregadas na Itália, na França e na Alemanha. Surgia então toda uma problemática relativa ao limite ao qual se deveria levar o desafio a tais cânones na utilização de materiais folclóricos, ou, nos termos nativos, à maneira pela qual se deveria *universalizar* o material folclórico "bruto".

Na segunda metade do século XIX, diversos compositores oriundos de diferentes países dirigiram-se aos grandes centros musicais para fazer seus estudos de técnicas de composição e depois voltar a suas terras de origem a fim de compor "músicas nacionais". A partir de então, apenas "nativos" imbuídos do "espírito" de sua terra poderiam realizar essa tarefa. Assim, Bedrich Smetana (1824-84) compôs o poema sinfônico *Ma Vlast* (Minha pátria) em

homenagem à Boêmia, baseado na natureza e nas danças rústicas de seu país. Sobre as melodias camponesas da mesma nação trabalharam os compositores Antonin Dvorak (1841-1904) e Leos Janácek (1854-1928). Edvard Grieg (1843-1907) inspirou-se em ritmos e melodias do folclore norueguês para compor as *Danças norueguesas* e a suíte *Peer Gynt*, cuja história foi retirada de uma coletânea de contos publicada em 1841. Jan Sibelius (1865-1957) compôs o poema sinfônico *Finlândia*. Carl Nielsen (1865-1931) foi o grande compositor nacional dinamarquês, e Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1917) e Manuel de Falla (1876-1946) os espanhóis.

O grande desafio à forma estética canônica da música erudita ocidental partiu, porém, dos compositores russos — ou, pelo menos, suas músicas foram reconhecidas como tal por seus contemporâneos. Isso é em geral explicado pelo fato de a Rússia ter ficado à parte da evolução histórica da música nos países europeus. A Igreja Ortodoxa russa proibia o uso de instrumentos no acompanhamento de músicas religiosas e recusava o uso da polifonia. Assim, no século XVII, a música sacra russa seguia as mesmas regras da música bizantina do século III. Foi apenas a partir de 1682, com as reformas de Pedro, o Grande, que começaram a surgir imitações da música européia, mas mesmo então sem encontrar um público que as aceitasse.

Em 1730, ocorreram as primeiras apresentações de companhias de ópera italiana na Rússia; após 1790, a vida musical de Moscou e São Petersburgo começou a apresentar um aspecto similar ao cosmopolitismo de cidades como Berlim, Viena ou Paris. Mas o debate sobre a atitude a tomar ante a música erudita ocidental — se o correto seria imitá-la, transformá-la ou rejeitá-la — não estava resolvido. A solução encontrada pelos compositores russos mais proeminentes foi dar mais ênfase à utilização de elementos folclóricos e da língua russa, buscando não apagá-los sob as formas musicais alemãs, francesas ou italianas.

O primeiro compositor russo a fazê-lo foi Mikhail Glinka (1804-57).[24] Após passar um período estudando composição musical na Itália, ele voltou à Rússia e compôs a ópera *A vida pelo czar*. Segundo o próprio Glinka, ele decidiu fazer uma música tipicamente russa devido à nostalgia que sentira em relação à terra natal quando afastado dela. Para tanto, utilizou-se de um episódio heróico que fazia parte da história oficial da nação russa, no qual um camponês, Ivan Soussanine, se encarregara de impedir que uma tropa armada polonesa chegasse a Moscou a tempo de matar o czar, mesmo sabendo que isso lhe custaria a vida. Não importa qual tenha sido o verdadeiro motivo que o levou a compor a ópera, o fato é que ela obteve grande sucesso na Rússia ainda no ano de sua composição, 1836; foi apresentada na Exposição Universal de Paris

em 1867, encontrando também ali grande êxito; foi vista como legítima representante da alma do povo russo, através do herói camponês que o representa; e causou espanto pelo uso de elementos estéticos musicais do folclore russo — na verdade, uma apropriação da música sacra ortodoxa — em meio às harmonias ocidentais.

O seguidor mais conhecido de Glinka foi Dargomzynski (1813-69), que, além de compor músicas feitas de acordo com as idéias de seu mestre, presidiu a Sociedade de Música Russa, sob cuja égide surgiu o Grupo dos Cinco. Todos os componentes desse grupo de compositores que viria a se tornar célebre tinham carreiras profissionais paralelas à musical, o que fez com que suas divergências em realação ao cânone musical ocidental fossem vistas por alguns como resultado de seu suposto "diletantismo".[25] As composições de dois de seus membros mais conhecidos — Rimsky-Korsakov e Modeste Mussorgski — tiveram, contudo, grande impacto na França em diferentes momentos, devido aos desafios que lançavam à música ocidental.

Foi nas décadas de 1860 e de 70 que as obras dos vários compositores russos causaram seu primeiro impacto em Paris. Em seu livro escrito em 1872, *Les nationalités musicales*, Jean P. G. Bertrand dedica um capítulo à "Ópera Nacional Russa". Bertrand inicia afirmando que o fervor do sentimento patriótico na Rússia era espantoso para um ocidental:

> nós ocidentais, embotados por longos séculos de história, não sentimos mais nada disso, mas a Rússia está ainda no período de adolescência, de crescimento enquanto nação, e ainda tem fervores passionais de emancipação do noviciado sobre vários pontos da civilização moderna. Ora, em poucos impulsos resolutos, ela pretende reparar o atraso de vários séculos.[26]

Para Bertrand, os russos queriam formar uma vanguarda sem haver passado pelo processo da civilização, tanto na música quanto na política e na filosofia:

> é, ouso dizer, mais um caso de amor-próprio do que de temperamento. A arte russa, exatamente por ser jovem, tem um medo horrível de parecê-lo; sem passar pelas etapas da música clássica, tem necessidade imediata da música tida no momento como "a mais avançada". É assim que em política, por exemplo, a jovem Rússia cresce menos por intenções parlamentares do que por fermentos socialistas, e que em filosofia avança diretamente ao niilismo.[27]

O posicionamento de Bertrand e seu julgamento dos russos, bastante específicos numa Paris cosmopolita na qual se cruzavam inúmeras tendências

e idéias, deixa entrever a grande questão que os músicos russos colocavam para os músicos ocidentais:

> A nova escola russa quer possuir não apenas um *estilo*, mas uma *linguagem* musical exclusiva. Seu terror de ser acusada de imitação é tão grande que ela pretende repudiar até as escalas ítalo-franco-germânicas e todo o sistema de tonalidades e modulações que são consideradas há três séculos como a base de toda a civilização musical; tratar-se-ia de entronizar um outro sistema tonal, uma outra gramática, uma outra sintaxe![28]

O que os músicos russos pareciam querer fazer era alterar as próprias leis de funcionamento da civilização, colocar-se não apenas como uma outra cultura em um panorama humano universalista, mas como uma civilização alternativa. O que parecia inaceitável para Bertrand, defensor da música ocidental, era sua recusa em acatar a "base da civilização musical", a base "ítalo-franco-alemã". Nas palavras conclusivas de seu livro, "cada nação deve procurar seu estilo e seu gênio, mas a linguagem e a sintaxe geral são e serão sempre as mesmas na civilização musical".[29]

Nos três países citados por Bertrand, a história da música nacional foi diferente. Situados na vanguarda da civilização, suas questões eram outras. A tradição do canto lírico italiano, por exemplo, já era antiga e estava inserida no cânone ocidental. Verdi, após ter lançado um trabalho que não foi bem aceito, obteve grande sucesso com sua ópera *Aída*, estreada em 1871, reafirmando para os italianos que sua própria tradição musical podia fazer frente à forte presença de óperas francesas e alemãs em toda a Europa. Como conseqüência, a estética musical italiana não se inseriu nos debates de vanguarda enquanto força renovadora, mas manteve seu papel como um dos pilares da música erudita ocidental.

Na França, a questão da música propriamente nacional era bastante complicada; de fato, é impossível falar da música erudita nacional francesa sem levar em conta a confluência de diversos dos fatores descritos até aqui. Primeiro, a nação francesa se arrogava o papel de criadora e guardiã de um nível superior de manifestação do humano: o *ocidental*, o *civilizado*, o *universal*. A França era o pilar da *civilização*; pregando, como vimos, um universalismo de modelo único, não era apenas mais uma nação. Dessa forma, os compositores eruditos franceses se mostraram muito pouco inclinados a recorrer aos camponeses para compor uma música que assimilasse as raízes francesas. Quando a música composta pretendia ser francesa, as características nacionais a

serem transmitidas eram a *clareza* e a *razão*, características do pensamento iluminista, e não elementos retirados do folclore.

Com o passar do tempo, contudo, a concepção universalista alemã — a do "universalismo do particular"[30] — foi também apropriada por grupos franceses rivais entre si para colocar-se seja contra os próprios alemães seja contra seus adversários internos. Em conseqüência — e esse é o segundo problema —, não se pode falar de música nacional na França sem levar em conta tanto as dissensões políticas entre os próprios franceses quanto o complexo relacionamento entre as diferentes facções francesas e os alemães, problemática que assumiria proporções mais dramáticas durante a II Guerra Mundial.

Por fim, um último fator importante a ser levado em conta sobre a música erudita francesa de caráter nacional diz respeito à verdadeira revolução estética que então se operava na base da linguagem da música erudita ocidental de modo inevitável e irreversível: a *civilisation* não deixava de ter seus detratores no plano estético, que cresceriam em número com a virada do século. Os impactos dessa revolução estética eram particularmente perceptíveis numa Paris cosmopolita que, ao mesmo tempo em que guardava e desenvolvia o ocidental, recebia informações de todos os lados — das coletas folclóricas, das exposições universais, da música dos compositores eruditos russos — e sofria forte influência dos desafios gerados por um grande compositor alemão, Richard Wagner.

Wagner promovia nessa época um impressionante trabalho de síntese e reelaboração de noções estéticas que levava aos seus limites — sem rompê-los — a concepção de obra de arte do romantismo alemão e os próprios cânones que desde Beethoven regiam de modo pervasivo e inegável a produção da música erudita no continente europeu.[31]

As obras de Wagner constituíam o que ele chamou de *Gesamtkunstwerke*, ou "obras de arte integrais", sínteses do artístico, do filosófico e do intelectual. Assim, incorporavam num mesmo produto final poesia, música, arte dramática e elaboração intelectual; eram a confluência de verbo, música, imagem, ação e saber. Seu compositor deveria ser ao mesmo tempo teórico, músico e filósofo, uma demonstração viva da boa formação intelectual alemã (*der gebildete Mann*). O próprio Wagner escrevia os textos de suas obras. Nas poesias que compunham seus libretos, utilizava aliterações, inversões poéticas, nomes simbólicos, onomatopéias criadas *ad hoc*, e, servindo-se das peculiaridades da língua alemã, criava palavras compostas para exprimir as totalidades que queria descrever (por exemplo, *der Heilaktvollwissende*, ou "aquele que possui o saber por praticar bons atos"). Preocupava-se então em expressar o máximo

conteúdo filosófico na expressão mais concisa possível, e em fazê-lo buscando ainda um bom resultado na sonoridade das palavras.

Nas óperas de Wagner, a orquestra não serve apenas de acompanhante para as vozes humanas solistas; à maneira do coro grego, segue o texto, evoca e sugere estados de alma, interpreta e comenta a ação. Para tanto, utiliza novas instrumentações para criar novas atmosferas sonoras, mais nuançadas e refinadas, e temas que representam valores abstratos — os *Leitmotiven*, ou motivos condutores. Os diversos *Leitmotiven* temas dão coesão ao conjunto através de sua repetição ao longo da obra, tornando-a uma obra completa, total, *vollendete* — e fazem com que a complexidade estrutural das obras de Wagner tenha encontrado adeptos fervorosos a louvar sua "riqueza" e críticos igualmente fervorosos a denunciar sua "sobrecarga semântica".[32]

Assim como as sínteses teóricas e estéticas de Wagner, suas idéias filosóficas e políticas também despertavam reações fortes. Do ponto de vista filosófico, seu herói-síntese foi Parsifal, personagem de sua ópera homônima descrito à sua (auto-)imagem: um ídolo de um círculo de iniciados que deveriam se submeter a seu gênio superior. Em suas colocações políticas, Wagner revelava-se um forte defensor da superioridade germânica e um glorificador do anti-semitismo.

Em julho de 1870, sob o pretexto de um desentendimento diplomático a respeito da ocupação do trono da Espanha, teve início a guerra franco-prussiana. Em menos de um mês, a vitória do Exército da Prússia e dos Estados germânicos já se anunciava; em março de 1871, ele marchava sobre Paris. Essa guerra, hoje interpretada como um hábil movimento político de Bismarck para consolidar a unificação da Alemanha, atingiu seu objetivo: em dezembro de 1870, o rei da Prússia, Wilhelm, era coroado imperador da Alemanha em Versailles. Em maio de 1871, a França se rendia, tendo que entregar ao inimigo o território da Alsácia e parte da Lorena, pagar uma multa de 5 bilhões de francos em ouro e presenciar a queda do imperador Napoleão III; a Alemanha, em contrapartida, finalmente era um *Reich* unificado.

A guerra e a unificação inspiraram Wagner a implementar um festival de música num novo teatro, o Teatro Nacional do *Reichstag*. Wagner já contava há alguns anos com o apoio financeiro do então rei prussiano Wilhelm. Após a guerra de 1870, conseguiu um financiamento para construir seu *Festspielhaus*, cuja pedra fundamental foi lançada em 1872. Entre 13 e 30 de agosto de 1876, foram ali estreadas as mais de 15 horas de seu ciclo de óperas *O Anel dos Nibelungos*, cujos personagens da mitologia e das lendas populares alemãs

agiam no mundo a partir da ética dos mitos pagãos germânicos. Foi a maior demonstração estética possível do poder de realização da nação alemã: a superioridade da "obra de arte integral" era demonstrada por seu representante máximo, que glorificava a mitologia alemã (sua tradição mais antiga) mediante o uso da estética romântica levada ao limite (comprovando sua superioridade à época).

Richard Wagner foi o grande nome da música erudita de sua geração na Alemanha recém-unificada. E, com seus posicionamentos políticos radicais, polarizou sobre si e sua obra o ódio que os franceses experimentavam a cada nova guerra por seu vizinho cada vez mais seguro de si. O livro de Bertrand aqui citado é uma fonte bastante interessante por ter sido escrito no calor dos acontecimentos. O autor inicia o prefácio informando que o livro já estava sendo impresso em julho de 1870, quando começou a guerra franco-prussiana, e que sua produção foi então interrompida. Em outubro de 1871, Bertrand escreveu o prefácio e um novo epílogo. A animosidade causada pela guerra — e que se repetiria durante a I Guerra Mundial — é visível no texto:

> quando nós relemos recentemente todos esses capítulos elaborados em momentos de ócio de uma época menos apreensiva, nós não conseguimos dominar, é necessário reconhecer, uma primeira impressão de arrependimento, de amargor, ao ver o lugar importante que haviam tomado os compositores alemães. Mas, enfim! Os ressentimentos patrióticos, se devem ser sérios, têm o suficiente a fazer sem que seja necessário falsificar a crítica e a história. Os ódios viris são dispensados de ser pueris. Saibamos encarar de frente o gênio estrangeiro; porque não há nada a ganhar e tudo a perder ao tomar partido de uma posição que se inspira seja nos rancores da derrota, seja no orgulho de um triunfo.
> Este último é o caso dos alemães do norte. Eles não atribuem seu sucesso a um militarismo séria e duramente organizado, a uma política desprovida de todo escrúpulo; não! Se eles venceram, é porque são os primeiros dos homens em todas as coisas. (...) Há muito tempo os grandes nomes do espírito francês e da arte italiana são tidos como contos de fadas: a Confederação do Norte é a única a ter vocação estética, por ter visto nascer tanto Wagner quanto Offenbach![33]

Vemos assim que a idéia de uma *música nacional* surgiu ao longo de um intrincado processo histórico. Críticos, historiadores e compositores como os aqui citados emprestaram-lhe uma forma final específica que se deve menos à natureza musical dos povos do que a esse processo. Ao longo do tempo, uma determinada manifestação estética, chamada pelo nome englobante de *música*

ocidental, impôs-se como padrão *universal* sobre o qual outras manifestações, as músicas dos "países periféricos", deveriam se construir para ser uma expressão do espírito humano. Com características próprias, Itália, Alemanha e França, centros da *música ocidental*, tinham a primazia na definição das formas válidas da arte, ou, em seus próprios termos, na definição das *formas universais* de expressão do ser humano. Inúmeros caminhos alternativos teriam sido possíveis; mas foi a idéia de *música nacional* formada paulatinamente ao longo do século XIX na Europa que adquiriu importância fundamental e se espalhou pelo mundo a partir de então.

Ao se dirigirem para os grandes centros em busca de formação e ao entrarem em contato com tais idéias, os novos artistas aos poucos se constituíam não só enquanto artistas, mas enquanto *artistas nacionais*. Tomavam para si definições, demandas e expectativas geradas nos grandes centros e construíam sobre elas. A *música nacional* assumia então estatuto ontológico. Ela passou a ser uma representação com eficácia social, ou seja, uma idéia que possuía, para seus nativos, uma existência concreta jamais colocada em questão. Restava a eles apenas revelá-la.

Em retorno, essas obras realizadas sob inspiração nacional podiam ser apropriadas como demonstração da existência da própria nação, que, assim, com o auxílio de seus artistas, se afirmava igual às outras. Os artistas e suas produções passavam a fazer parte de projetos de auto-afirmação das nações, reafirmando sua existência e inspirando suas lutas por soberania.

A música nacional no Brasil antes de Villa-Lobos

O Brasil não ficou de fora desse movimento: vários empresários e artistas trabalharam a idéia de música nacional no país. Tanto uns quanto outros só puderam realizar seus projetos porque estes respondiam a uma demanda particular aqui existente: a necessidade de provar que o Brasil, cuja independência havia sido proclamada nesse mesmo século, era também digno de se arrogar o título de nação. Nas palavras do editor da *Revista Dramatica* de 20 de maio de 1860 em um artigo em defesa da ópera nacional, "como podemos ser considerados uma nação se não possuímos todos os caracteres distintivos que asselam a categoria de um povo e o revestem da dignidade que lhe convém?".[34] Passemos ao exame da trajetória da idéia de uma música nacional brasileira no Império e na República.

A Ópera Nacional

Dos vários componentes de um projeto de afirmação de nação, a idéia de possuir uma companhia de ópera nacional pode parecer descabida no Brasil da metade do século XIX. Não havia estrutura: o Conservatório do Rio de Janeiro, como veremos, tinha dificuldades para sobreviver e eram poucos os músicos qualificados existentes. E também não havia coletas folclóricas: as primeiras seriam realizadas durante a década de 1870, sendo a primeira grande obra, *Cantos populares do Brasil*, publicada por Sylvio Romero apenas em 1883, sem transcrições musicais.[35] Mesmo assim implementou-se uma Ópera Nacional no Rio de Janeiro. A partir de 1857, o Império apoiou o ambicioso projeto da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

O projeto foi proposto por dom José Amat, um imigrante espanhol. Amat é apresentado na bibliografia a seu respeito como um membro da nobreza que, perseguido por razões políticas, teria fugido do cárcere em seu país natal e vindo para o Brasil. Chegando aqui em 1848, ele teria dado aulas de música até que, começando a tornar-se conhecido, propôs o projeto da Imperial Academia.

Num manifesto de fundação da academia, publicado no *Jornal do Commercio*, Amat descreve seus objetivos:

> A música não é absolutamente a mesma em todas as nações; sujeita às grandes regras da arte, ela se modifica no estilo e no gosto em cada nação, segundo as inspirações da natureza do país, os costumes, a índole e as tendências do povo. O Brasil tem a sua música: as imitações do canto italiano vão pouco a pouco destruindo a sua originalidade; o teatro lírico nacional deve regenerá-la, aproveitando, com os conselhos da arte, essa originalidade e dando ao Brasil a sua música própria, cultivada e digna do grau de civilização a que já tem chegado o nosso povo.[36]

Na retórica de Amat, o projeto não tratava apenas de exprimir a música (já naturalmente existente) da nação brasileira; tratava também de dar provas do grau de *civilização* da nação e de salvar suas características próprias ante a estética italiana. Amat, sem dúvida um grande empreendedor, encontrou boa ressonância para a sua proposta e conseguiu implementar seu projeto — os *brasileiros* não podiam deixar de apoiar sua iniciativa. O apoio do Império foi efetivado com a cessão do Teatro Lírico, com a extração de quatro loterias e com a permissão do uso do título imperial, o que equivalia a uma chancela oficial. Várias famílias da aristocracia arcaram com os custos por meio de subscrições.

Através da academia, Amat propôs a criação de um campo para a música nacional brasileira. O art. 1º do estatuto da academia afirmava que ela iria "preparar e aperfeiçoar artistas nacionais melodramáticos" e "dar concertos e representações de canto em língua nacional, levando à cena óperas líricas nacionais, ou estrangeiras vertidas para o português".[37] Ele também se comprometeu a formar de quatro a oito músicos pensionistas, com suas aulas franqueadas ao público em geral. Por fim, previu a apresentação, pelo menos uma vez por ano, de uma ópera brasileira.

As reações de apoio foram entusiasmadas. Dois dias após a estréia do primeiro espetáculo da Imperial Academia, em 19 de julho de 1857, um artigo do *Correio Mercantil* afirmava que, "quando a Academia de ópera for um teatro normal, as assembléias provinciais subvencionarão teatros de canto e declamação nacional em vez de subvencionar teatros italianos".[38] A criação desse teatro nacional favoreceria o surgimento de uma escola dramática própria.

Na prática, porém, o elemento nacional das obras da Imperial Academia restringiu-se quase totalmente ao uso da língua portuguesa nas obras apresentadas.[39] Além disso, os cantores dos papéis principais eram quase sempre estrangeiros, o que fazia com que o português cantado fosse incompreensível para a platéia. Sem que a própria academia se preocupasse em investir em coletas folclóricas e sem a existência de músicos com formação consistente, não havia de onde surgir um autor nacional na acepção européia: a Ópera Nacional de Amat era semelhante às óperas nacionais européias contemporâneas a ela apenas no discurso pelo qual se apresentava, e não nas músicas que exibia.

A existência da ópera foi efêmera, o que impediu que contribuísse efetivamente para a formação de um campo em torno da idéia de música nacional. A trajetória da companhia de dom José Amat foi marcada por diversos escândalos, nos quais a honestidade do diretor foi posta em xeque.[40] Demitido da direção da academia, Amat ali continuou como cantor. Em 1859, foram apresentados apenas quatro espetáculos: sem o diretor, as apresentações não aconteciam. Em 12 de maio de 1860, um decreto extinguia a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

Isso, contudo, não significou o fim da companhia. Pouco mais de um mês depois, em 17 de junho, surgia uma nova: a Ópera Lírica Nacional, da qual Amat também fazia parte. Mas novos e repetidos escândalos se seguiram. Em setembro de 1861, um artigo acusou a empresa de Amat de ter seus mistérios, afirmando que a escolha dos elencos era sempre tendenciosa.[41] Em abril de 1862, um mês após a apresentação de *A transviada*, todo o elenco da ópera avisava nos jornais que não mais se apresentaria porque Amat "traiçoeiramente se quer esquivar ao cumprimento dos contratos que com os mesmos artistas tem".[42] A polêmica se estendeu e em setembro de 1862 Amat deixou novamente a direção da ópera.

A nova companhia mudou de nome. Dirigida pelos empresários Joaquim Silva e Antonio Araújo, passou a se chamar Ópera Nacional e Italiana. Mas seriam privilegiadas as óperas italianas, que atraíam mais o público. Nesse ano foram extraídas 13 loterias para a companhia, que recebeu dessa fonte a vultosa quantia de 144 contos de réis do Império. Mesmo assim, os artistas deixaram de receber seus salários após abril de 1863, e entraram em greve em setembro. No final do ano, a Ópera Nacional acabava definitivamente. A direção alegava ter recebido apenas 22 contos de réis, mas logo se verificou que a informação era falsa: o dinheiro tinha sido efetivamente desviado.[43]

É importante, porém, notar que, apesar de sua atuação relativamente limitada em tempo e escopo, a Imperial Academia chegou a criar oportunidades de trabalho para músicos eruditos no Brasil. Mais do que isso, conseguiu colocar a idéia de música nacional em voga. No início de 1859, na *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*, um acadêmico de direito chamado Joaquim Macedo Soares, que posteriormente se tornaria ministro do Supremo Tribunal Federal, publicou um artigo sobre música nacional brasileira no qual dissertava sobre a evolução da arte musical até o século XIX e sobre seu desenvolvimento no Brasil, citando Amat e o Conservatório do Rio de Janeiro. A certo momento, após classificar as modinhas e lundus como um "gênero totalmente secundário", afirmava:

> Não sei se esses sintomas que apresenta a música na Corte devam ser considerados como tendo de operar bons resultados: parece que, antes, a música nas províncias, entregue à sua própria vitalidade, crescendo e desenvolvendo-se no seio dessas individualidades, onde o elemento nacional tem mais força de ação, ingerindo-se nos costumes, amoldando-se às tradições, assimilando-se, enfim, o espírito nacional, há de necessariamente vir a tomar a cor do país e refletir o aspecto da civilização brasileira.[44]

O debate havia sido estimulado, a idéia da existência de uma música nacional tinha sido difundida e, como pesquisas recentes indicam, vários compositores de óperas nacionais haviam surgido no período.[45] Foi em meio a uma das crises da companhia de Amat, em maio de 1860, que o editor da *Revista Dramatica* afirmou enfaticamente a necessidade da música nacional: "como podemos ser considerados uma nação se não possuímos todos os ca-

racteres distintivos que asselam a categoria de um povo e o revestem da dignidade que lhe convém?". Três anos após o final da companhia de Amat, no jornal *Correio Paulistano* de 8 de agosto de 1867, Vicente Xavier de Toledo, outro acadêmico da Faculdade de Direito, lembrava que o "gênio nacional" brasileiro aspirava por um grande artista capaz de exprimi-lo:

> Cada país tem sua representação nas belas-artes. A profundidade metafísica da Alemanha, a doçura voluptuosa da Itália, o gênio romântico da França simbolizam-se na música. (...) A nossa natureza esplêndida, a nossa educação política, os costumes e as inclinações magnânimas do nosso povo devem necessariamente inspirar os nossos artistas. Felizmente vai crescendo o número dos nossos jovens esperançosos. Praza a Deus que os Ferreira de Carvalho e os Antonio Carlos Gomes compreendam bem o futuro que lhes é recomendado pelas aspirações do gênio nacional.[46]

O lugar do músico erudito: do Império à República

O único dos cinco brasileiros natos que compuseram para a Ópera Nacional que permaneceu conhecido para além de seu tempo foi Antônio Carlos Gomes. Quase todas as partituras das obras apresentadas pela ópera foram perdidas; os poucos fragmentos que sobreviveram foram justamente trechos das duas primeiras óperas desse compositor — *A noite do castelo* e *Joana de Flandres*.

Carlos Gomes pode ser utilizado para ilustrar um tipo de situação que ocorria com os músicos eruditos brasileiros na época do Império. O grande sucesso de sua primeira ópera, apresentada em 1861, valeu ao autor um apoio do imperador para ir estudar na Europa. O destino da viagem de Carlos Gomes foi Milão; de lá retornaria ao Brasil apenas esporadicamente, para apresentar-se. A língua portuguesa, que era o único elemento nacional das primeiras óperas de Carlos Gomes, cedeu lugar ao italiano. A estética musical italiana (a ópera lírica) era dominante no Rio de Janeiro quando Carlos Gomes compôs suas primeiras óperas, entre 1860 e 1863. As críticas dos jornais sobre *A noite do castelo* debatiam se Carlos Gomes deveria pôr de lado a influência de Verdi para aplicar-se à estética anterior, de Rossini e Donizetti.[47]

Dessa forma, tendo recursos próprios ou obtendo recursos do Império, o caminho do músico era a Europa, de onde apenas voltaria se não tivesse outra opção. Leopoldo Miguéz, por exemplo, que iria várias vezes à Europa e viria a ser diretor do Instituto Nacional de Música no período republicano, escreveu a um amigo na década de 1880:

> Se não fora umas tantas dificuldades que não pude vencer, achar-me-ia neste momento, com minha mulher, em Paris, gozando os encantos desse paraíso terrestre; ouvindo e vendo tudo que por aí é digno de ouvir-se e ver-se. Quanto é belo tudo isso! E quanto é nulo o que por aqui se faz! Muita razão têm os patrícios, como o amigo Sant'Anna Nery e outros, em preferirem viver na pátria das belas-artes e do progresso, a vegetar neste degredo, neste país de botocudos![48]

Mas esse era o caminho de muito poucos. Para os que ficavam, havia um campo precário de trabalho em formação, o que forçava a uma vida pessoal e artística cheia de privações e restrições.

O início da formação desse campo deu-se com a fundação do Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, instituído em 1841 por solicitação de Francisco Manuel da Silva, que já havia criado uma sociedade musical em 1833. Francisco Manuel "depôs perante o trono" do imperador a solicitação, em termos bastante sugestivos do significado que um tal projeto poderia ter para uma nação como o Brasil:

> (...) A música, senhor, dentre as belas-artes, é indubitavelmente uma das que mais *direta e naturalmente contribuem para a civilização dos povos*. A melodia nasce de certo modo com o homem; é uma tendência inerente ao seu coração, adaptada a todas as condições da escala social, e que sobremaneira influi no bem-estar moral da humanidade. É por isso que os governos das *nações mais cultas*, reconhecendo a benéfica influência da música, têm promovido o desenvolvimento e a cultura deste *meio civilizador*, e estabelecido institutos e conservatórios (...)"[49]

O decreto instituindo o conservatório previa seu financiamento através da extração de duas loterias anuais durante oito anos, mas as primeiras duas levaram 20 anos para serem extraídas.[50] Em 1855, o conservatório perdeu a autonomia, ficando subordinado à Escola de Belas-Artes, e também o pouco espaço que tinha conseguido conquistar institucionalmente. A Ópera Nacional ajudou a criar algum campo de trabalho para os músicos eruditos, mas teve, como vimos, existência efêmera.

Não há pesquisas específicas sobre o número de instrumentistas eruditos profissionais que viviam no Império ou em que condições viviam, mas há alguns indicativos das dificuldades que encontravam para sobreviver. Mesmo os condutores dos grupos sinfônicos que empregavam os músicos formados pelo conservatório passavam por dificuldades: Robert Benjamin, um dos fundadores do Club Beethoven, em artigo no *Diário de Notícias* de 15 de outubro de 1886, afirmava:

M4E, 2011

Não possuímos número suficiente de professores capazes de formar uma boa orquestra. A vida de um professor de orquestra no Rio é dura e para alguns mesmo cruel; quase todos com famílias que sustentar, manietados pelos contratos com os teatros, obrigados a executarem durante todo o ano música de toda a espécie, menos de caráter elevado.[51]

Pode-se também perceber nesse artigo como os instrumentistas tinham que se dividir entre diferentes repertórios, ou, nas palavras de Benjamin, entre músicas eruditas "de caráter elevado" nos grupos sinfônicos e "música de toda a espécie" nos teatros. Isso significava que não podiam se dedicar adequadamente ao estudo das partituras das obras que executavam. Ainda em 1897 o crítico Rodrigues Barboza queixava-se em artigo do *Jornal do Commercio* que os músicos não aprendiam suas partes antes de ir aos ensaios.[52]

Cabe ainda lembrar também a dificuldade que tinham para ouvir executadas diversas obras sinfônicas. As montagens de companhias estrangeiras eram relativamente raras e restritas à elite, e não se deve esquecer que não havia então meios de gravação e reprodução para que os músicos se familiarizassem com as obras antes de eles próprios virem a executá-las.

Tais eram as condições do campo da música erudita no Brasil do Império: sustentado por algumas poucas instituições de existência efêmera, submetido à evasão de bons compositores e ao desvio de verbas que poderiam ser usadas para reverter tal quadro, e com um conservatório desprestigiado pelas verbas oficiais. Menos de dois meses após a proclamação da República, um decreto extinguiu o Imperial Conservatório de Música e criou em seu lugar o Instituto Nacional de Música. A mudança de nome sinalizava o desejo de mudanças estruturais mais profundas, levadas a cabo por uma comissão indicada pelo ministro do Interior já no dia 30 de novembro de 1889.[53]

Um campo começava a ser criado com um mínimo de consistência. Havia uma instituição bem estabelecida, funcionando adequadamente e ocasionando um forte e apaixonado debate estético. Músicos de sólida formação, como Leopoldo Miguéz e Alberto Nepomuceno, traziam da Europa as mais fortes tendências estéticas e lutavam para implementá-las. A idéia de se obter a *civilização* via música ressurgia, agora como um projeto imiscuído à *modernidade* das idéias republicanas.

Quando Miguéz assumiu a direção do instituto em 1890, fez questão de impor uma estética "moderna" para combater o "conservadorismo" ali reinante. Para Miguéz, "modernas" eram a estética alemã de Wagner e a francesa de Saint-Saëns, e "conservadorismo" significava a insistência no privilégio do canto lírico italiano. Em outro plano, contudo, Wagner, Saint-Saëns, Miguéz e a República eram a modernidade que vinha substituir Verdi, o conservatório e o imperador, constituindo um eco musical às reformas urbanas e ideológicas por que passava a capital da República. Já no dia seguinte ao de sua nomeação como diretor do instituto, Miguéz aboliu a cadeira de canto "por falta de professores", apesar de haver ali mesmo muitos professores de canto lírico italiano. Professores de piano concursados que se filiavam a essa estética foram substituídos ou recolocados em cargos menores, como o de acompanhador.[54] Seu entusiasmo republicano resvalou no que seus sucessores chamaram de período da "ditadura Miguéz": fazendo questão de ser chamado de "sr. cidadão diretor", ele impunha suas ordens e opiniões, moldando o perfil do instituto conforme seus desejos.

A reação não se fez esperar: o instituto era a única instituição oficial com espaço para a música erudita, o que valeu um embate feroz por seu controle. Os que não pertenciam ao grupo de Miguéz encontraram um porta-voz de peso em Oscar Guanabarino, amante da estética italiana que tivera preterido seu ingresso no instituto como professor de piano. A partir de então, Guanabarino dedicou-se com afinco à tarefa de atacar qualquer músico simpatizante da causa "moderna" nas influentes críticas de sua coluna no *Jornal do Commercio*.

Um campo, enfim, começava a se estruturar para a música erudita. Ocorria no Rio de Janeiro o sintoma de civilização que o personagem Juvenal Urbino, médico formado em Paris, sonhava para sua capital de província no Caribe em *O amor nos tempos do cólera*, de Gabriel Garcia Márquez:

Só ele conseguira o que não tinha parecido possível durante um século: a restauração do Teatro da Comédia, convertido em rinha e granja de galos de briga desde os tempos da Colônia. (...) Foi sem dúvida a iniciativa mais contagiosa do doutor Urbino, pois a febre da ópera contaminou até os setores menos informados da cidade, e deu origem a toda uma geração de Isoldas e Otelos, e Aídas e Sigfredos. Não obstante, jamais se chegou aos extremos que o doutor Urbino teria desejado, de ver italianizantes e wagnerianos se enfrentando a bengaladas nos intervalos.[55]

Alberto Nepomuceno, Alexandre Lévy: a música nacional no início da República

Se durante o Império as condições de desestruturação do campo da música erudita e a própria inexistência de coletas de material folclórico justificam a impossibilidade do surgimento de compositores de música erudita nacional,

as histórias de Alberto Nepomuceno e de Alexandre Lévy podem nos servir de exemplo do que o trabalho de um compositor bem formado era capaz de realizar nesse sentido no início da República e de como a expectativa do surgimento de tal música se mantinha viva em seu meio.

Suas histórias são especialmente interessantes por causa das posições distintas que cada um ocupava: Nepomuceno era o músico "oficial" do regime, estando completamente inserido nos espaços institucionais existentes na capital da República; já Lévy nunca ocupou posição oficial alguma, tendo vivido na província de São Paulo.

Nepomuceno nasceu em Fortaleza em 1864 e aprendeu música com o pai, um maestro. Cresceu em meios ligados à musica, e já aos 18 anos foi convidado a trabalhar como regente de uma sociedade musical no Recife. Percebendo, contudo, como eram limitadas as perspectivas profissionais em sua terra natal, mudou-se para o Rio de Janeiro em 1885, onde foi aceito no Club Beethoven como pianista. Solicitou então ao imperador um auxílio para ir à Europa completar os estudos. Seu pedido, porém, foi rejeitado, talvez devido às suas atividades em prol da causa republicana e abolicionista, que lhe tinham valido um título de sócio honorário da Sociedade Nova Emancipadora de Pernambuco em 1883.[56] Já em 1888, no entanto, conseguia ir à Europa, graças aos recursos levantados em concertos que promoveu em viagem ao norte do país acompanhado pelo violoncelista Frederico do Nascimento e à ajuda de um amigo, o escultor Rodolfo Bernardelli.[57]

Na Europa, Nepomuceno estudou em vários centros de formação musical. Em 1888, estudava em Roma quando soube da realização do concurso para o Hino à República. A composição que enviou obteve o terceiro lugar e lhe proporcionou uma bolsa com a qual se manteve por mais quatro anos estudando composição e órgão em Berlim. Foi então convidado por Miguéz a dar aulas de órgão no Instituto Nacional de Música, com o que obteve mais dois anos de bolsa para se aperfeiçoar no instrumento no Conservatório de Paris.

Em 1895, Nepomuceno retornou ao Brasil com sólida formação, fortemente influenciado por Wagner, cuja obra estava então no auge da fama em toda a Europa, e com várias partituras francesas e dos russos do Grupo dos Cinco para executar em concertos.[58] Em 4 de agosto de 1895, apresentava-se ao público, em concerto que obteve elogios unânimes da crítica e do público (um dos críticos afirmou que a sala "regurgitava de povo, que se sentia orgulhoso" dos artistas). Oscar Guanabarino elogiou o compositor em artigo publicado em *A Notícia* de 5 de agosto:

> [Nepomuceno] voltou transformado – ele, o brasileiro, o nortista, com a tradição das lendas abafada pelo saber dos mestres – indeciso; indeciso porque seu temperamento se revolta; indeciso porque na sua alma há uma nota predominante que não adormeceu nem se extinguiu e que há de reviver por força, desde que voltou para o ponto de partida e tem agora para inspirá-lo a imponência da natureza dos trópicos.[59]

É possível reconhecer nas palavras de Guanabarino a expectativa criada pela vinda de um grande compositor capaz de revelar a música nacional. O próprio Nepomuceno não deixou de ter tais projetos em mente.[60] Logo após seu retorno ao Brasil, compôs a *Série brasileira*. A apresentação de parte da *Série* motivou a seguinte crítica em *A Notícia* de setembro de 1896:

> O que precisamos é ouvir toda a suíte, a ver se nos outros trechos há a mesma cor local. Se assim for, são essas tentativas que convém animar, porque, inspirando-se os compositores na alma popular, criarão assim uma escola brasileira. É no povo, com efeito, que se deve procurar a origem das escolas de música.[61]

Mas o pertencimento institucional de Nepomuceno consumia boa parte de suas energias. Em junho de 1896, foi escolhido para dirigir a orquestra da Associação dos Concertos Populares, que realizava audições sinfônicas para o público em geral.[62] Entre 1898 e 1899 participou do Centro Artístico Nacional, que incluía projetos de composição de óperas nacionais, mas que perdeu o financiamento de seus sócios e acabou prematuramente.[63] Já nessa época, causavam-lhe grande desgaste os inúmeros dissabores relacionados com as brigas internas no instituto e as brigas entre o grupo do instituto — com o qual se alinhava — e o grupo de Guanabarino.[64] A partir de 1902, ocupou a direção do instituto, mas novos dissabores o afastaram do cargo até 1906. Nesse ano, voltou a ser não apenas o responsável pela instituição (tanto em seus posicionamentos oficiais e na imprensa quanto na luta pelo salário dos funcionários e pela aquisição de obras para a biblioteca), mas também o organizador de todos os concertos oficiais do governo, inclusive os da Exposição Nacional de 1908, essenciais para a imagem que se desejava passar de um Rio de Janeiro e de uma nação civilizados. Ainda assim, não ganhava o suficiente para manter os gastos pessoais que julgava minimamente adequados, e via-se obrigado a compor operetas populares para ganhar mais dinheiro, usando um pseudônimo para não comprometer seu nome artístico nos meios eruditos.[65]

Apesar de ser um compositor bem formado e dedicadíssimo a seu trabalho, Nepomuceno considerava obrigação sua estruturar o campo da música

erudita na nova República. Essa divisão de esforços entre o pertencimento institucional e o trabalho de composição certamente diminuiu sua produtividade artística, mas não impossibilitou de todo que compusesse. Sua obra seguiu sempre a influência consciente da música de Wagner, o que explica a ênfase que deu à composição de canções (*lieds*): somente em língua portuguesa, compôs 50 canções sobre textos de literatos como Gonçalves Dias, Machado de Assis, Coelho Netto e Olavo Bilac. Assim, não se pode afirmar que Nepomuceno tinha como intenção ser um compositor de músicas nacionais. Seu trabalho distribuiu-se em um amplo espectro de atividades e preocupações musicais, e seria enganador totalizar sua trajetória sob um único interesse.

Nepomuceno, contudo, tinha grande consciência do que seria necessário para um projeto de composição de músicas nacionais. Em 1903, o barão de Studart, cearense que estudou as tradições de seu estado e que escreveu uma breve biografia de Nepomuceno após sua morte, solicitou-lhe que compusesse um hino em homenagem ao tricentenário do Ceará. Em sua carta de resposta, publicada no jornal *A República* de 29 de julho desse ano, Nepomuceno advertiu que um hino do Ceará só seria reconhecido como tal e aceito "quando a educação artística do povo for outra que não a do nosso ou quando a etnologia tenha fornecido ao artista compositor os elementos de tal ordem que o povo aceite o canto como um produto seu".[66] Em outras palavras: um povo só reconhece a música como sua se é civilizado o suficiente para entendê-la, o que ainda não era o caso, ou se ela expressar seu próprio canto universalizado pela arte musical, o que também ainda era impossível devido à inexistência de coletas folclóricas.

Em entrevista concedida à revista *A Época Theatral* em dezembro de 1917, três anos antes de sua morte, Nepomuceno comentava da seguinte forma a questão da música "nacional" brasileira:

> – *Poderia o ilustre maestro nos dizer, a propósito, se a música brasileira tem uma nota verdadeiramente independente e característica?*
> Em geral – respondeu-nos S. S. – a nota característica da música popular brasileira são as indicativas de suas origens étnicas – indígena, africana e peninsular – tal como na poesia popular foi verificado pelos nossos folcloristas, como Sylvio Romero, Mello Moraes Filho e outros. (...) Infelizmente a parte musical nos estudos do folclore brasileiro ainda não foi estudada, provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto. Nunca me dediquei a esses estudos, mas possuo, como diletante, uma coleção de oitenta cantos populares e danças, e procuro sempre aumentá-la. Acham-se quase todos estudados e classificados e, nesse trabalho, verifiquei uma modalidade que não é regional, pois que se encontra em cantos recolhidos no Pará, no Ceará e no interior do estado do Rio e que – parece-me – não tem ligação com nenhum dos elementos étnicos acima citados. Essa modalidade, de origem melódica e harmônica, é produzida pelo abaixamento do sétimo grau sempre que o canto tenda para o sexto, como [ao] 2º ou 4º graus. (...) Esses elementos ainda não estão incorporados ao patrimônio ar[tístico] dos nossos compositores. Será por culpa de nossa educação musical européia, refinada, que impede a aproximação do artista-flor de civilização e da alma simples dos sertanejos, que até hoje – por criminosa culpa dos governos – não passam de retardatários, segundo a classificação justa de Euclides da Cunha; ou será por não ter ainda aparecido um gênio musical sertanejo, imbuído de sentimentos regionalistas, que, segregando-se de toda a influência estrangeira, consiga criar a música brasileira por excelência, sincera, simples, mística, violenta, tenaz e humanamente sofredora, como são a alma e o povo do sertão.
> – Mas quais os autores estrangeiros que mais têm contribuído na formação da música brasileira?
> Na música popular não foram indivíduos que influíram na sua formação, mas sim raças. (...) A nossa educação musical é feita atualmente sob a tríplice influência das escolas alemã, francesa e italiana, mas não são as duas últimas que mais se fazem sentir nas nossas produções.

Ou seja: nenhum músico habilitado havia feito coletas de canções folclóricas; o "artista refinado" da "civilização européia" estava afastado, devido à sua educação musical, da "alma simples" do sertanejo; só restava a tal artista a expectativa de que um "gênio sertanejo" fosse capaz de operar uma síntese musical por conta própria para que ele pudesse *universalizá-la* em linguagem artística. Enquanto a música popular emanava do encontro das raças, a música "educada" era representada no Brasil pelos herdeiros da estética alemã — em uma clara referência à superioridade de sua própria filiação estética em relação a seus detratores. Na avaliação de seu próprio autor, a música de Nepomuceno não era uma música que pudesse arrogar-se o título de nacional, pois não havia então condições para que fosse composta uma representação musical do povo brasileiro equivalente à representação literária de Euclides da Cunha em *Os sertões*.

Alexandre Lévy nasceu no mesmo ano que Nepomuceno (1864), na província de São Paulo, e também cresceu em ambiente musical. Seu pai, Henrique Lévy, um judeu nascido na Alsácia em 1829, era clarinetista amador. Veio para o Brasil em 1848, onde sobrevivia como vendedor itinerante de jóias. Em 1856, ao passar por Campinas, hospedou-se na casa de Manuel Gomes, pai de Carlos Gomes e regente de uma banda municipal. Henrique Lévy tornou-se

então muito próximo da família, e acabou se tornando um dos maiores incentivadores da carreira de Carlos Gomes.[67] Em 1860, abriu em São Paulo sua loja de jóias Ao Bouquet de Brilhantes; em 27 de março desse mesmo ano, contudo, anunciava que tinha à venda também composições de Carlos Gomes impressas no Rio de Janeiro. Aos poucos, sua loja acabou virando o maior centro musical paulistano: Lévy mandava imprimir as partituras de canções que faziam sucesso na cidade, para que os músicos diletantes pudessem tocá-las em seus pianos, e foi o primeiro a publicar *A sertaneja*, de Brasílio Itiberê, que faria célebre carreira entre os historiadores da música brasileira. Além disso, casou-se com Laurette Chassot, dona de um café no largo do Palácio, que o transferiu para a Casa de Lévy. O Café Europa tornou-se então um dos centros da boemia acadêmica paulistana, descrita por Menezes em *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*.[68]

Alexandre e o irmão Luís iniciaram suas aulas de música com Gabriel Giraudon, artista vindo da França e conhecido por ter formado também grandes nomes, como Henrique Oswald (que seria diretor do Instituto Nacional de Música entre as duas gestões de Nepomuceno, de 1903 a 1906) e as pianistas Antonieta Rudge e Magdalena Tagliaferro. Em 1879, uma *Fantasia para dois pianos sobre motivos da ópera Il Guarany*, de sua autoria, era editada em Milão pela Casa F. Lucca, por intervenção do próprio Carlos Gomes. Aos 18 anos, em 1882, já tinha oito obras editadas pela Schott, Bevilacqua e Ricordi.[69] Em 1883, Alexandre fundou o Club Haydn, no qual regeria 31 concertos mensais e dois concertos para o imperador e sua família, nos quais seu irmão se apresentava como solista.

Sua ida à Europa aconteceu em 1887. Durante os meses em que ficou em Paris, Lévy comentava repetidas vezes com seu colega João Gomes Jr. que cada nação tinha sua música característica, que o Brasil algum dia revelaria a sua, e que para isso seria necessário estudar a música e o folclore de todas as regiões do Brasil.[70] Em novembro do mesmo ano já retornava ao Brasil, abatido pela grande falta que sentia de casa.

De volta a São Paulo, comporia, além de uma sinfonia e de outras obras menores, também uma *Suíte brasileira* para orquestra sinfônica, na qual faria, assim como Nepomuceno em sua *Série*, uma tentativa de realização de uma música de características nacionais. Nessa obra, Lévy utilizou e desenvolveu o tema de uma cantiga popular para o *Prelúdio* e um argumento retirado do livro *A carne*, de Júlio Ribeiro, para o seu quarto movimento, denominado *Samba*. A *Suíte* foi apresentada no Rio de Janeiro em julho de 1890, em concerto que contou com a presença do chefe do governo provisório da República, o marechal Deodoro da Fonseca. As críticas da imprensa deram grande destaque ao *Samba*. O crítico da *Gazeta de Notícias* afirmou:

> O "Samba" é a reproducção viva e fiel da característica dança dos pretos do interior de S. Paulo, nas festas que já hoje vão desaparecendo, e que Júlio Ribeiro descreveu com mão de mestre, danças que tiveram origem nas congadas ainda em pleno desenvolvimento de há trinta anos, e cuja rudeza primitiva de instrumentos e cânticos selvagens, ásperos e imponentes, foi se modificando para receber, pela intervenção dos caboclos e dos mulatos, a doçura plangente da nossa música pastoril. Alexandre Levy instrumentou com grande proficiência esses ritmos guardados pela tradição, e com motivos populares entremeou a aspereza dos tambaques e dos adufes.[71]

O crítico de *O Estado de S. Paulo* admirou a "habilidade delicadíssima com que nessa composição fundiu o maestro os dois elementos étnicos da música brasileira — o africano e o mestiço, o jongo e o fadinho".[72] A grande repercussão do uso de elementos étnicos demonstra o quanto era estranha a intromissão de motivos ou temas populares em obras sinfônicas. Ou, nas palavras enfáticas do crítico Rodrigues Barbosa no *Jornal do Commercio*, "toda a dificuldade estava em tornar digno e aceitável um gênero de música que, despido das galas da composição, seria intolerável num concerto como o de ontem".[73] As suítes de Nepomuceno e de Lévy fazem parte das poucas e limitadas tentativas de composição de música erudita nacional brasileira até 1920.

Lévy morreu repentinamente, aos 27 anos de idade, em janeiro de 1892.[74] Sua morte suscitou reações de inúmeros músicos em São Paulo e no Rio de Janeiro: Leopoldo Miguéz, Carlos Gomes e o pianista Artur Napoleão escreveram elogios fúnebres ao compositor. Mas foi o próprio Menezes quem se referiu de maneira mais extensa ao significado da vida e da morte de Alexandre Lévy:

> Alexandre Lévy, nas suas *Variações do Bitu* e na sua *Suite d'orchestre* sobre motivos populares brasileiros, o que fez foi lançar a semente da escola musical genuinamente nacional.
> Semelhante a Glinka, o fundador da ópera nacional russa, Alexandre Levy estereotipou nestas duas produções, uma para piano, outra para grande orquestra, o caráter peculiar à nossa música nativa, lançou, talvez impensadamente, as bases de uma escola, que está por certo destinada a fazer triunfante carreira nos domínios da arte moderna. (...)
> Elementos para formar uma escola nossa é coisa que não nos falta; têmo-los em prodigiosa abundância. O que nos falta é a vontade determinada de reuni-los em

grupo concreto e, a exemplo do que têm praticado os centros artísticos mais adiantados do velho mundo, sujeitá-los ao trabalho da sistematização, de onde possa emergir o movimento evolutivo e a solução final desse alto e fatal problema sociológico.

O nacional na música erudita brasileira antes de Villa-Lobos

Assim, percebe-se que não poderia ter surgido uma música nacional brasileira na época de Alexandre Lévy e Alberto Nepomuceno, os compositores que com mais sucesso implementaram alguns esforços no sentido de compô-la. Não existiam, de fato, elementos ou estrutura suficientes para tal. Por volta da década de 1920, a situação já seria outra; foi a aparição de Villa-Lobos no cenário musical que, de forma bastante particular, deu nova configuração não só às esperanças de futuro da música nacional, mas também à leitura do que tinha sido seu passado.

Em um artigo intitulado "A evolução social da música no Brasil", de 1939, Mário de Andrade dedica-se justamente a construir um relato desse passado. Para ele, a evolução da música nacional teria ocorrido aqui através da sucessão de diferentes "estados de consciência" a respeito. O primeiro seria o "internacionalismo", no qual apenas se importavam músicas européias. Em uma segunda fase, a consciência do nacional já estaria presente, mas de forma limitada. Em suas palavras:

> (...) era na própria lição européia da fase internacionalista que Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno iam colher o processo de como nacionalizar rápida e conscientemente, por meio da música popular, a música erudita de uma nacionalidade. (...) E neste sentido, embora ainda deficientemente, eles não são apenas profetizadores da nossa brilhante e inquieta atualidade, mas a ela se incorporam, formando o tronco tradicional da árvore genealógica da nacionalidade musical brasileira.[75]

Para Mário de Andrade, apenas a terceira fase, da qual Villa-Lobos seria o expoente máximo, podia ser considerada "nacionalista".

Estando pessoalmente envolvido no projeto da música nacional desde a década anterior, era compreensível que Mário de Andrade olhasse em direção ao passado buscando reconhecer apenas aquilo que servisse a tal projeto. Produziu, então, uma leitura teleológica, que, por sua vez, foi incorporada aos trabalhos realizados pelos historiadores da música erudita brasileira.

Esse olhar acabou tendo duas conseqüências na forma de relatar o passado da música erudita no Brasil. Primeiro, as produções musicais que não seguiam o projeto de uma música nacional construída a partir de canções folclóricas ou populares foram desconsideradas como obras sem interesse, enquanto as que o tentavam foram julgadas como produção de segunda ordem. Sob tal filtro, a Ópera Nacional significou apenas a produção de obras cujos elementos nacionais eram de caráter extramusical, não tendo qualquer interesse para o estudo da evolução da música nacional, e as poucas produções dignas de menção até a morte de Nepomuceno em 1920 foram as que tentaram tratar temas nacionais, fazendo-o de modo "deficiente".[76] Segundo, operou-se a construção de uma linha de continuidade evolutiva na qual obras compostas em contextos muito diversos foram posicionadas numa ordem lógica, sendo apropriadas não como produções possíveis em determinadas condições, mas como "troncos de uma árvore genealógica" ou "precursoras" da música nacional posterior.[77] Em conseqüência, criou-se uma história da música na qual Villa-Lobos poderia aparecer, paradoxalmente, como o gênio que fez tudo a partir do zero, ou como o ponto culminante de uma evolução lógica que apenas poderia resultar em uma síntese como a que ele operou.

As tentativas de produção de música nacional anteriores a Villa-Lobos têm a nos dizer, porém, algo diferente. Dom José Amat, o grande animador da companhia de Ópera Nacional do Império, conseguiu espaço e recursos para o projeto de uma tal companhia em meio à completa inexistência de recursos humanos e materiais para tanto. Se o fracasso financeiro de seu projeto ajudou a manter a desestrutura do campo da música erudita no Império e se sua proposta não chegou a se concretizar de acordo com os parâmetros das óperas européias contemporâneas a ela, a Ópera Nacional ao menos disseminou a idéia (e chegou mesmo a criar para alguns a ilusão de existência) de uma música nacional brasileira.

A partir do exemplo dado por Nepomuceno e Lévy através de suas trajetórias distintas — um sem recursos, mas conseguindo sempre estudar, atualizar-se e trabalhar ligado a instituições oficiais; outro formado com recursos próprios em uma província; mas ambos tendo em comum, ante os seus pares brasileiros, o diferencial de formações consistentes e de imersão absoluta e exclusiva no mundo musical erudito —, pode-se ter uma noção do que era realizável e do que foi efetivamente realizado em termos de música nacional pela geração de músicos eruditos que viveu a transição entre Império e República no Brasil. Ambos conheciam o que deveria estar envolvido num projeto

de composição de uma música nacional. Ambos compuseram algumas obras nesse sentido, sempre lamentando não haver material já coletado e passível de ser *universalizado*. Ambos viam a música nacional como uma possibilidade futura, não realizável por eles. Mas ambos também dedicaram boa parte de suas energias a algo que não era música nacional: Nepomuceno trabalhou intensamente na estruturação de um campo para a música erudita na República recém-proclamada e defendeu com grande desgaste o projeto estético wagneriano, também seguido por Lévy, perante os defensores da estética lírica italiana. Ambos estiveram, enfim, distantes de uma dedicação exclusiva à música nacional, mas não se pode dizer que, em suas trajetórias, obtiveram um resultado apenas medíocre. Tampouco é correto afirmar que estavam num estágio menos avançado de "consciência nacional".

Contudo, as produções de caráter nacional efetivamente levadas a cabo nesses anos motivaram constantemente a produção de discussões e de artigos a respeito do assunto, ajudando assim a naturalizar o próprio objeto *música nacional*, que, mais que o resultado de um trabalho artístico feito pelo encontro de diferentes tendências estéticas, se legitimava como uma substância reveladora da essência de um povo que devia ser descoberta e construída.

Villa-Lobos e sua música foram apropriados por diferentes estudiosos a partir de sua suposta essência natural brasileira. Vimos nesse capítulo, ao contrário, como a idéia da existência de uma música nacional surgiu e tomou forma específica a partir de processos históricos e sociais situados no tempo e no espaço. Progressivamente, uma determinada manifestação artística — a música erudita produzida na Itália, na França e na Alemanha ao longo dos séculos XVIII e XIX — impôs-se como padrão universal de uma arte elevada, superior a todas as outras. Os países tidos como periféricos deviam, então, adaptar suas criações a esse molde *universal*.

No Brasil, uma série de pessoas se envolveu com o projeto de criação de uma música nacional brasileira. Empreendedores, críticos, estudiosos e compositores dedicaram esforços a essa causa, legitimando e naturalizando a idéia da existência latente de uma tal música, que esperava para ser revelada por um grande compositor.

A música nacional, contudo, seguia sendo apenas uma das possibilidades de realização de um músico erudito na época em que Villa-Lobos começou a

compor — possibilidade, aliás, de pouco prestígio em uma Paris imaginada, onde o orgulho de produzir algo nacional era eclipsado pelo alto valor atribuído a tudo que fosse europeu. A conversão de Villa-Lobos à música nacional brasileira ocorreu também devido a um processo histórico e social particular, que vamos explorar no próximo capítulo.

> Com os últimos acordes da obra, o público, numa inesquecível manifestação de júbilo, levantou-se como um só corpo, e rendeu ao mestre o seu preito de admiração, como se fora também em sinal de remorso pelo descaso dos anos idos, e, talvez, numa espécie de premonição do que estava para acontecer. Villa-Lobos, visivelmente comovido, acenava com a mão, debilmente, amigavélmente, como num sinal de despedida sem retorno.[96]

Em 17 de novembro, Villa-Lobos morria em sua casa, no Rio de Janeiro. Poucos anos depois, o cônsul-geral do Brasil em Paris inauguraria no Hotel Bedford uma placa com os dizeres: "Nesse hotel morou de 1952 a 1959 o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, grande intérprete da alma de seu país".

CONCLUSÃO

A dissociação entre a "vida" e a "obra" dos artistas, bastante comum quando se escrevem biografias de músicos, pintores ou literatos, faz com que se perca de vista a dimensão humana da criação artística. A obra de arte é tratada como se existisse por si só, independentemente da pessoa que a criou, e a pessoa se apaga, sob a imagem do mito criado a seu respeito. Há, assim, um apagamento do ambiente social em que todos vivemos e o conseqüente privilégio a um indivíduo abstrato, destacado do mundo, que criaria em virtude de um dom inato que o torna inatingível por outros homens.

Para poder ter uma idéia da trajetória de Heitor Villa-Lobos, foi necessário, antes, entender o que ocorria no campo da música erudita quando ele começou a compor; as vicissitudes desse campo no Brasil da época; os julgamentos de valor atribuídos a determinadas técnicas e estéticas nos vários ambientes em que ele se movia; a maneira pela qual essas opções estéticas se entrelaçavam intimamente com determinadas posições políticas; as possibilidades materiais atribuídas à posição de artista nos meios em que ele circulou; por fim, o que pensavam e como agiam as pessoas mais chegadas ao compositor — seus pais, seus colegas, seus críticos, seus mecenas.

Ao longo deste trabalho, tentou-se compreender o ponto de vista do próprio Villa-Lobos sobre sua trajetória, investigando-se o sentido que conferia a seus atos nos diferentes momentos de sua existência. Vimos que, mesmo se acreditando predestinado, o compositor jamais deixou de lutar — e jamais pôde deixar de fazê-lo — para cumprir seus objetivos, como ele mesmo dizia, no "caminho sinuoso de sua predestinação". Para tanto, soube colocar suas músicas e sua enorme criatividade no jogo social, agenciando-as socialmente ao transformá-las em promessa de imortalidade e prestígio para os mecenas, quebra estética para os modernistas, arte "exótica" para "civilizados", instrumento de produção de imagem para Vargas, música circunspecta para um público erudito.

Só foi possível romper com as representações que Villa-Lobos, seus estudiosos e seus admiradores construíram ao seu redor, examinando as pistas que eles deixaram em cada época. Foi indagando sobre as relações que Villa-Lobos estabeleceu com as pessoas e estabelecendo ligações entre as redes

sociais em que se movia e aquilo que dizia ou compunha a cada momento que se tornou possível obter os elementos necessários para compreender suas produções e suas diversas conversões estéticas e pessoais.

Assim, verificou-se que, na década de 1910, ele ainda não podia aproveitar em suas composições algo que o diferenciava dos demais compositores: sua formação musical em contato com os músicos populares. Isso porque o ambiente da música erudita no Rio de Janeiro da época segregava e discriminava os músicos que se aproximavam da estética popular brasileira, desvalorizada em relação à música e aos hábitos franceses.

Ao chegar a Paris, porém, Villa-Lobos pôde se descobrir brasileiro no espelho fornecido pelos franceses. Paradoxalmente, sua admiração pela França e seu reconhecimento da legitimidade da opinião dos artistas e críticos franceses transformaram-no em compositor brasileiro — um compositor que retratou um Brasil conforme à imagem européia de uma nação selvagem e *exótica*.

Percebe-se assim que as redes de dependência recíproca a que Villa-Lobos se ligou em cada época indicam em que direção suas produções e sua auto-imagem foram infletidas. Para ser ouvido e aceito, Villa-Lobos teve que compor um certo tipo de música no Rio de Janeiro e outro tipo de música em Paris. Teve que se apresentar como um explorador do *exótico* na França e como um civilizador vindo do Velho Mundo no Brasil.

Somente no governo Vargas é que Villa-Lobos conseguiu uma posição correspondente à imagem que tinha de si enquanto músico. Ele se dedicou, então, a construir toda uma estrutura institucional. Como acontece em qualquer meio social, a institucionalização reforçou, legitimou e perpetuou a importância e a grandeza de sua imagem: ela conferiu a Villa-Lobos a posição de maior compositor nacional, posição que possibilitou sua inserção definitiva no mercado artístico internacional e que se mantém ainda hoje.

Até o governo Vargas, sobreviver foi uma dificuldade constante na vida do compositor. Chega a ser quase irônico saber que, hoje, Villa-Lobos é o artista brasileiro que mais recebe direitos autorais do exterior.[1]

O fluxo intenso e contínuo de idéias presente em tudo o que Villa-Lobos produziu — sua história, seus escritos, suas músicas — nos dá uma pista importante acerca de sua existência. Apenas alguém capaz de permitir que as próprias fantasias fluíssem de forma tão livre e ao mesmo tempo tão compreensível para as outras pessoas seria capaz de produzir o que ele produziu. Villa-Lobos parecia viver efetivamente na temporalidade que emprestou a suas criações: uma temporalidade fragmentária, não-cronológica, submetida a seus desejos. A produção de Villa-Lobos — seus textos, suas composições, as histórias de sua vida — é a chave para falar da produção de si próprio que ele realizou. É portanto impossível divorciar o "homem" da "obra", e é enganador tratá-los em separado.

Villa-Lobos era uma dessas raras pessoas que erguem poucas barreiras entre seu fluxo de fantasia e o que produzem, tendo sido capaz de, nas palavras de Elias (1994:56), "converter fantasias humanas em criações". Também essa capacidade o destacou de seus pares e foi responsável pelo sucesso tão significativo por ele obtido. A criação que chamamos de artística não é tarefa fácil; para realizá-la é preciso ser capaz de refinar (sublimar) as emoções e dar-lhes uma forma determinada, comunicável às demais pessoas, e que transmita em uma linguagem específica (no caso, a música) todo um imaginário social, que desperte emoções. Esse tipo de criação, que hoje temos o privilégio de usufruir, é a grande realização de Villa-Lobos.

E se suas criações mais brilhantes foram as musicais, em meio a elas ele criou também a si próprio, revelando aquela característica que constitui nossa força e nossa fragilidade: a capacidade humana de submergir em universos simbólicos, construindo sentidos e atribuindo significados a idéias e sentimentos que são alimentados e direcionados em nossa convivência com outras pessoas e que nos fundam ao longo de nossas trajetórias.